616/2

Als Dublette ausgeschieden

Ulrich Middeldorf

DOUBLETTE №. 42

KUNSTGESCHICHTE DER EDLEN METALLE.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/geschichtedermet02lerh

KUNSTGESCHICHTE DER EDLEN METALLE

BEARBEITET

VON

Dr. MAX CREUTZ,
DIREKTOR DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS DER STADT KÖLN.

MIT 401 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN.

STUTTGART.
VERLAG VON FERDINAND ENKE.
1909.

Das Übersetzungsrecht für alle Sprachen und Länder vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

In der Geschichte der Edelmetalle, besonders beim Golde, sprechen vor allem die natürlichen Eigenschaften des Materials, Glanz, Kostbarkeit und Dehnbarkeit mit. Ihre glückliche Verbindung gestattete von vornherein das Edelmetall zur Umkleidung eines Kerns aus anderem Materiale zu verwenden. Dieser Scheindekor deutet gleichzeitig auf das Malerische als die vornehmste künstlerische Eigenschaft des Edelmetalles hin (malerisch als Auflösung der festen Umrisse durch Glanzlichter und Spiegelung).

In Zeiten, wo das Unplastische, Malerische überwiegt und die Malerei als Gattung gepflegt wurde, tritt die Goldschmiedekunst zu ihr in ein besonders inniges Verhältnis. Das Silber eignet sich daneben mehr zu plastischen und architektonischen Schöpfungen.

Da die Bearbeitung der Edelmetalle zu allen Zeiten gepflegt wurde, spiegelt sich in ihrer Geschichte die Entwicklung des künstlerischen Sehens der Menschen in unmittelbarem Zusammenhange wider. So konnte von den primitivsten Äußerungen künstlerischer Übung bis zu den vollendetsten Werken reifer Epochen die Entwicklung der künstlerischen Anschauung verfolgt werden. Von den einfachen symmetrischen Formen des Altertums, den individuell plastischen Bildungen der Antike geht der Weg zu der ornamentalen Flächenkunst und den architektonischen Bildungen des Mittelalters. Das Gold als Ausdruck des Überirdischen, Glänzenden wird hier vor allem von der religiösen Anschauung in reichstem Maße verwendet. Die plastische Auffassung der Renaissance- und Folgezeit führt in ihrer Darstellung der Zusammenhänge im Raume zu einer Bilddarstellung, die auch in der Goldschmiedekunst weitgehend zur Erscheinung kommt. Daneben ist es von Interesse zu verfolgen, wie in Zeiten von vorwiegend plastischer Tendenz wie in der Antike und im Empire das Silber als Material bevorzugt wurde. Die moderne Zeit schließlich und ihre impressionistische Auffassung hat den Lichtglanz des Materials und das Geflimmer des farbigen Ornaments mit besonderer Feinheit angestrebt.

In der gesamten Entwicklung wird die Kunst der Edelmetalle in ihren besten Werken zur großen Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes. Es sprechen bei ihr die gleichen Momente mit wie in der sogenannten großen Kunst. Wenn diese Anschauung bisher nicht durchdrang, so liegt dies an dem Umstande, daß man die erlernbare Technik allzusehr in den Vordergrund rückte und das formal Künstlerische vernachlässigte oder es mit der Technik identifizierte. Man kann jedoch das Kunstgewerbe von der großen Kunst nicht trennen. Im Grunde sind beide nur verschiedene Stufen der Entwicklung. Die primitiveren Formen der künstlerischen Betätigung leiten allmählich zur bildnerischen Kunst und zur Bildkunst über.

Die Goldschmiedekunst bietet hier für alle Zeiten und Künste Grundlage und Maßstab der künstlerischen Entwicklung. In primitiven Zeiten, wo es keine sogenannte große Kunst gab, bildet sie die eigentliche Kunst und in Zeiten höchsten künstlerischen Könnens gehen die großen Künstler von ihr aus. Sie greift in alle Gebiete hinein. Mit der Malerei und Plastik, selbst mit der Architektur steht sie im engsten Zusammenhang. Von ihr wird alles befruchtet und es sind wesentliche Momente für die übrigen Künste, wieweit sie mit dem Glanze des Goldes eine künstlerische Verbindung eingehen.

Bei der zeitlich umfassenden Bedeutung der Geschichte des Edelmetalls ist es vielleicht nicht unwichtig, an die Betrachtung der Kunst überhaupt zunächst vom Edelmetall und seiner künstlerischen Verwendung auszugehen.

Köln, im August 1909.

Max Creutz.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Altägyptische Periode 1
Mykene 7
Griechische Mischkunst im Norden des Schwarzen Meeres 14
Griechische Goldschmiedekunst 20
Römische Goldschmiedekunst 25
Altchristliche Zeit 35
Die Funde der Völkerwanderungszeit 37
Die Funde der Merowingerzeit 64
Italien und Spanien 68. 70
Germanische Volkskunst 75
Die Karolingische Kunst 83
Byzanz 98
Die Ottonische Zeit 104
Die Goldschmiedeschule der Reichenau 116
Die Hildesheimer Kunst im 11. Jahrhundert 138
Rogerus von Helmershausen und die Entwicklung des romanischen Stiles . . . 142
Die Ornamentik der romanischen Kunst 162
Norddeutschland im 12. und 13. Jahrhundert 166
Süddeutschland im 12. und 13. Jahrhundert 176
Frankreich im 12. und 13. Jahrhundert 178
Die Goldschmiedewerkstätten des Rhein- und Maasgebietes im 12. und 13. Jahrhundert 184
Die Gotik 231
Die weltliche Kunst im Mittelalter 262
Die Gotik im Übergang zur Renaissance 268
Italien im Mittelalter 273
Die Renaissance in Italien 287
Die Renaissance in Deutschland 294
Meisternamen und Marken 318
Ornamentstiche 332
Der Übergang zum Barock. Das Malerische 338
Die übrigen Länder 360
Die kirchliche Kunst der Barockzeit 366
Das 17. und 18. Jahrhundert 368
Italien 368

Seite
Frankreich 369
Deutschland 385
England 402
Empire und Folgezeit 404
Das 19. Jahrhundert 406
1840—1880 406
Die Neuzeit 413

Anhang.

Der Schmuck 419
Das Altertum 419
Das Mittelalter 423
Die Gotik 427
Die Renaissance 431
Der Volksschmuck 433
Die Neuzeit 445
Ortsverzeichnis 450
Künstlerverzeichnis 460

Kunstgeschichte der edlen Metalle.

Ägypten und Griechenland.

Altägyptische Periode.

Von den ägyptischen Arbeiten in Gold und Silber wurden bei den Ausgrabungen von Flinders Petrie in der Nähe von Abydos die ältesten Schmuckstücke zu Tage gefördert. Das Verlangen nach Farben hat sich bei den Petrieschen Armbändern der Gemahlin des Königs Zer (Fig. 1, S. 2) durch den Wechsel des verschiedenen Materials zu helfen gewußt. So beim ersten Armband durch Amethyst und Gold; beim zweiten durch Gold- und Türkisteile; beim dritten durch Doppelkolben aus Gold und aus Amethyst, darunter einer aus schwärzlichem Material, ferner aus Türkisperlen verschiedener Größe mit goldenen Zwischenteilen; beim letzten durch Türkise, Lapislazuli (vergl. Marc Rosenberg, Ägyptische Einlage in Gold und Silber, Frankfurt a. M. 1905). Die goldenen, faßförmigen Teile bestehen aus Drahtspiralen, die in der Mitte verdickt sind. Die entsprechenden Lapislazulistücke sind mit eingekerbter Spirale versehen. Die Armbänder gehören der I. Dynastie (ca. 3500 vor Chr.) an. Man fand sie in Form von Schmuckreifen am Arme der königlichen Mumie. (Vergl. Flinders Petrie, The Royal Tombs of the earliest Dynasties. Twenty-first Memoir of the Egypt Exploration Fund, London 1901, II, S. 16 ff.)

Auffallend ist bei diesen Arbeiten die immer wiederkehrende gleichmäßige Reihung. Trotz der schon raffinierten Farbenzusammenstellung ist bei diesen Arbeiten noch die primitive Freude am Material ausschlaggebend.

Fortgeschrittener in der künstlerischen Durchbildung sind die Funde, welche 1894 von de Morgan in den Ziegelpyramiden von Dahchour entdeckt wurden. Diese Funde sind ungefähr 1500 Jahre später als die von Petrie, etwa um 2000 vor Chr., anzusetzen. Die wichtigsten darunter sind drei Brustzierate, deren Rückseite stets auf der Außenseite der Goldkasten in Gravierarbeit jene Darstellungen zeigt, die auf der Vorderseite durch Einlage und Stege gebildet werden.

Der bedeutendste Brustschmuck ist der mit den Namenszügen des Königs Amenemhet III. der XII. Dynastie (Fig. 2, S. 3). Rechts und

links schlägt der König mit einer Keule auf einen semitischen Krieger, den Vertreter besiegter Völker. Das Zeichen des Lebens fächelt dem König Frische zu. Die Geiergöttin reicht ihm die Zeichen für „Leben“ und „Dauer“ (Museum zu Kairo). Die Technik ist Zellentechnik, welche

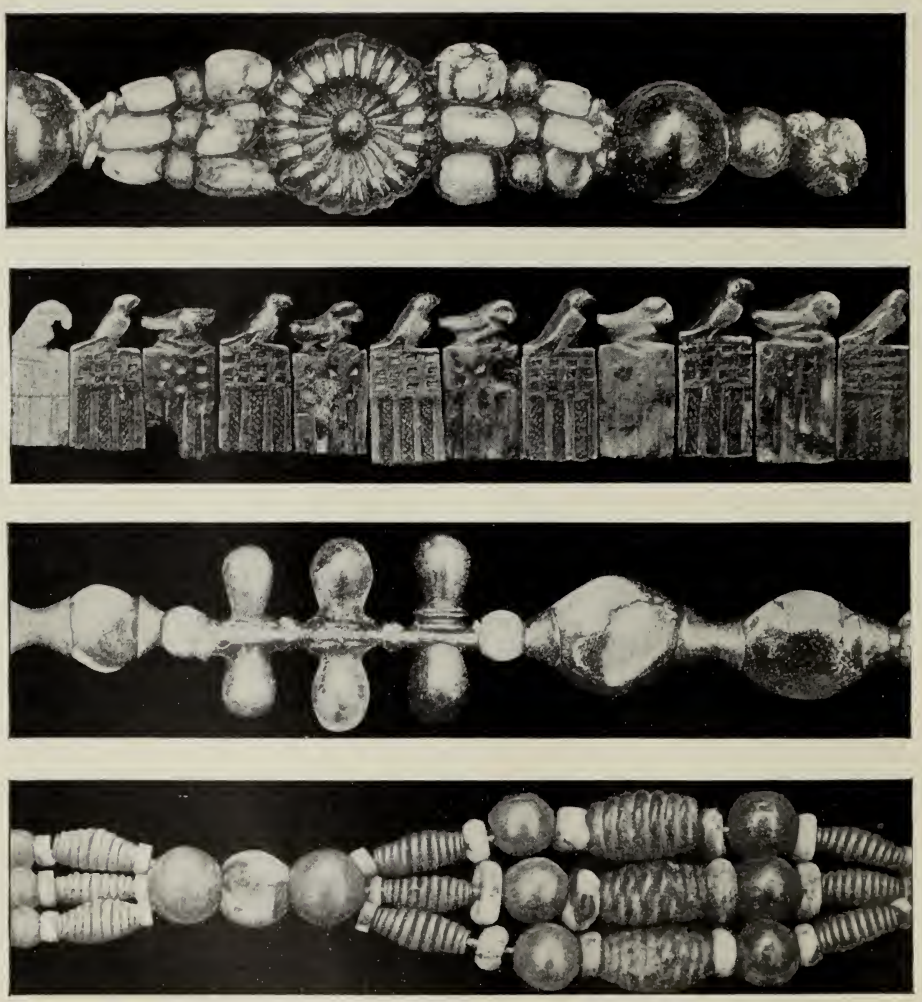


Fig. 1. Armbänder im Museum zu Kairo (nach Rosenberg). S. 1.

jedoch nicht mit den späteren Techniken (Zellenschmelz oder Zelleneinlage) verwechselt werden darf. Nach den Untersuchungen Rosenbergs (a. a. O. S. 7) bestehen die farbigen Einlagen in der Hauptsache aus Halbedelsteinen, dem Rot und Blau des Karneol und des Lapislazuli An anderen Stellen scheint eine feine, weiße Tonmasse gebrannt und dann mit hellbraunem Lack überzogen zu sein.

Bei dem Geierarmband der Aʿḥḥôtep (Fig. 4, S. 5) im Museum zu Kairo sind Kristalle und eine in die Tiefe gehende Färbung, die von Rosenberg als eine Mischung von gestoßenem, aber nicht pulverisiertem Glas mit einem Bindemittel angesprochen werden, auf eine dicke Schicht von Klebestoff aufgebracht. Der große Unterschied in größerer und geringerer Fähigkeit der Geierdarstellungen (Fig. 2 u. 4) zeigt den Wechsel im Verlauf eines halben Jahrtausends. Überhaupt wurden die jüngeren Arbeiten nicht mehr mit der früheren Feinheit des Geschmacks durchgeführt. Ein besonders schönes Einlagemuster mit Kreismotiven zeigt der Griff des Zierdolches der Prinzessin Ita, XII. Dynastie (Museum

Fig. 2. Brustschmuck im Museum zu Kairo (nach Rosenberg). S. 1.

Kairo, Fig. 5, S. 5). Hervorzuheben sind noch die Sperberköpfe, die paarweise als Abschluß eines Brustschmuckes erscheinen. Die Köpfe bestehen aus mehreren Teilen, die zusammengelötet wurden, ein Vorgang, der vermutlich zur Befestigung der Einlagearbeit erdacht ist. In diese Zeit gehören auch Kettenglieder in Form von Löwenmasken, deren je vier oben und unten zwei gegeneinandergestellt zusammengehören.

Bei diesen und den zuerst erwähnten Schmuckstücken fällt vor allem eine Vorliebe für einfache, symmetrische, geschlossene Formen auf: Kugel, Rosette, Doppelkolben, einfache lineare Motive, die dem Materialcharakter besonders entgegenkommen. Bei den figürlichen Darstellungen treten die Symmetrie und einfache Parallelen noch stärker hervor. Die Symmetrie läßt sich hier nicht aus der Technik etwa wie in der Webekunst erklären.

Ein anderer Umstand scheint hier zu Hilfe zu kommen: die Rückseite von Fig. 2 zeigt auf der Außenseite der Goldkasten in gut durchgeführter Gravierarbeit dieselben Darstellungen, die auf der Vorderseite durch die Einlagen und die dazwischenstehenden Stege gebildet werden. Die gleiche Darstellung also in der Ebene zweimal auf Vorder- und Rückseite unter Ausschaltung der Tiefendimensionen. Man soll die gleiche Darstellung auf Vorder- und Rückseite, die gleiche Symmetrie in der Ebene sehen. Wissen

Fig. 3. Teil des Brustschmuckes von S. 3.

und Vorstellung einer dritten Möglichkeit waren dieser Kunst noch unbekannt. Dasselbe Konstruktionsgesetz, welches der Pyramide zu Grunde liegt. Das Auge sieht eine beliebige Fläche, aber zu gleicher Zeit auch das Dahinter, weil das Bauwerk nach allen Seiten gleichmäßig ausläuft. Die Pyramide ist zwar ein Körper, aber nicht ein solcher im Raume nach unseren Begriffen. Hier wie bei den erwähnten Schmuckdarstellungen waltet die gleiche Tendenz: der Ägypter kennt die Tiefe in unserem Sinne nicht. Er vermeidet die Wiedergabe der Rückseite und damit auch die plastische Körperlichkeit im Raume, die von allen Enden betrachtet werden

will. Der Ägypter kennt aber auch die Ausdehnung in der Ebene nicht, auch hier bleibt er geschlossen, ohne Beziehungen nach außen. Diese Geschlossenheit in der Ebene aber mußte zur Symmetrie werden, in ihr vollzieht sich ihre eigenste Entstehung. Die Symmetrie entsteht hier in ihrer ersten Erscheinungsform, als Abgeschlossenheit in der Ebene. Erst in späteren Zeiten entwickelt sich aus dieser symmetrischen Abgeschlossenheit ein Hinauswachsen in die unendliche Ebene, die den Ägyptern noch unbekannt geblieben ist.

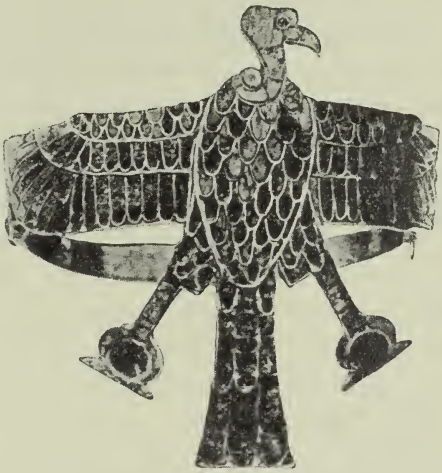


Fig. 4. Geierarmband, Museum zu Kairo (nach Rosenberg). S. 3.

Auch die scheinbar „unendliche" Musterung gewisser geometrischer Motive, wie Zickzack, sich überschneidende Kreise, bedeutet nur eine Belebung der abgeschlossenen Ebene. So zeigen die Armbänder von Meroe (Nubien) in Berlin und in München farbige Einlagen in geometrisch aneinandergereihten Motiven.

Diese Einlagen sind entweder ungleichartig gefärbt, so daß sie schon durch diese ihre verschiedene Färbung voneinander geschieden sind — ohne daß aber eine bestimmte Farbe darunter deutlich als Grundfarbe

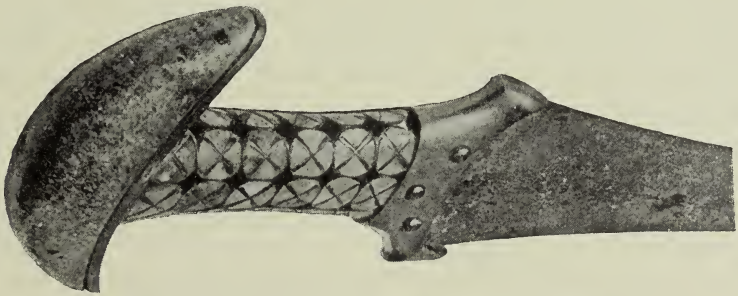


Fig. 5. Zierdolch, Museum zu Kairo (nach Rosenberg). S. 3.

hervorträte, sondern alle als gleichwertige Muster nebeneinander zur Geltung gelangen —, oder sie sind einfarbig und dann durch lineare Goldstege getrennt. Diese linearen Zwischenstege bedeuten aber nichts weiter als trennende Umrisse. Es gibt nur ein einziges, beständig wiederkehrendes, möglichst einfaches Farbflächenmuster, und die Goldlinien bilden die abschließenden Umrisse (vergl. Alois Riegl, Spätrömische Kunst-

industrie, Wien 1901, S. 176). Die gleiche ruhende Abgeschlossenheit wie in der symmetrischen Gruppierung.

Bei naturalistischen Motiven (Menschen, Tieren, Pflanzen), die wegen ihrer unregelmäßigen Umrisse sehr stark aus der Fläche herausspringen, konnte der engste Zusammenhang oder die Identifizierung von Grund und Muster eben nur durch symmetrische, an geometrische Bildungen anklingende Kombinationen erreicht werden.

Wo die Figuren wie in der Monumentalplastik einzeln hervortreten, was natürlich nicht zu vermeiden war, sieht es aus, wie wenn der Grund tuchartig vor einer Gestalt herumgezogen ist.

Auf die hier in Betracht kommenden Momente künstlerischen Sehens ist mehr, wie vielleicht hier nötig, eingegangen worden, weil diese primitive Stufe für das Verständnis des künstlerischen Sehens aller übrigen Jahrhunderte von größter Wichtigkeit ist.

Auch die aufgesetzten Randverzierungen der altägyptischen Prunkgefäße (vergl. H. Schäfer, Leipzig 1903) geben einen Beleg für die Eigenart der ägyptischen Zeichner, die in den scheinbaren Randverzierungen nichts weiter beabsichtigten, wie die getriebenen oder gravierten Innenverzierungen der wirklichen Gefäße wiederzugeben (vergl. L. Borchardt in Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 1893, S. 1 ff.).

„Betrachtet man eine solche Schale, so sieht man in der elliptisch erscheinenden Öffnung des Gefäßes über den vorderen Rand hinweg das Ornament der hinteren Innenseite hervortreten. Der Ägypter konnte nun diese perspektivische Ansicht nicht wiedergeben, er zeichnete vielmehr das Gefäß (in Profilansicht) und darüber die innere Verzierung. . . . Selbstverständlich konnte er auch die perspektivische Verkürzung dieser Innenornamente nicht zur richtigen Darstellung bringen, sondern mußte sich damit begnügen, die einzelnen Teile des Ornamentes einfach nebeneinander zu setzen.“

Schäfer hat sich (a. a. O.) gegen die Borchardtsche Theorie ausgesprochen. Die über den Rand der Prunkschalen hervorragenden Dinge sind nicht Innenverzierungen, sondern freie körperliche Gegenstände. Bei der Darstellung einer verzierten Schale aus dem Grabe des Hui Tut-ʿanch-Amon sieht der Darsteller des Gefäßes neben dem vorderen Rand desselben den hinteren Teil des (gelben) Schaleninnern mit seinen (in Wirklichkeit gravierten, in dem Bilde rot gezeichneten) Innenverzierungen. Er stellt daher beides über dem Korbe dar, aber nicht wie es perspektivisch richtig wäre, sondern unverkürzt und mit Kreisbögen. Schäfer hat die Schale dargestellt, wie sie nach Borchardt gezeichnet sein müßte: Zickzacklinien, die auf dem Rande aufsitzen. In der Tat stimmt dies nicht, denn die Mittelrosette und die zentralen Kreise wären dann weggelassen. Wie dem auch sei, bei den Randverzierungen der Prunkgefäße

handelt es sich um Gegenstände, die in den Schalen saßen: Verzierungen, Blumen oder Tiere und architektonische Aufbauten, die zum Teil in den Schalen verborgen waren, zum Teil auch herausragten. Vor allem wollte der Ägypter bei der Darstellung eines Gegenstandes dem Auge nichts verbergen. Auch das in der richtigen perspektivischen Zeichnung Unsichtbare rückt er deshalb aus dem organischen Zusammenhang des dargestellten Gefäßes heraus über dessen Rand. So die Verzierung der Innenseite des Gefäßes.

Dem Ägypter fehlt also durchaus der geistige Kalkül, der für uns gleichzeitig zum ersten sichtbaren Eindruck eines Gegenstandes hinzukommt. Wir wissen, daß der uns gerade dargebotene Aspekt so und so aussieht, also sich der Gegenstand auf diese oder jene Art rundet oder vertieft. Uns stört es keineswegs, wenn auf der Rück- oder Innenseite andere Ornamente angebracht sind. Denn die lange Entwicklung künstlerischen Sehens hat uns daran gewöhnt, jedes Ding als besondere, im Raum lebende Individualität anzusehen, die verschiedene und anders geartete Seiten aufzuweisen hat. Der Ägypter kannte nur die ersten Beziehungen der Darstellung in Höhe und Breite, keine Tiefe. Daher machte er das tatsächlich Unsichtbare entgegen jedem organischen Zusammenhang sichtbar. Auf jeden Fall suchte die ägyptische Kunst den Gegensatz des Musters zum Grunde zu vermeiden. Schon das Herüberziehen von Schriftreihen über die Figuren beweist dies.

Die Goldschmiedekunst der vorklassischen Zeit.

Diesem Kunstkreise, der bis in alle Einzelheiten unverkennbare Merkmale der frühesten Anschauung, nach der alle Dinge in einer Sehebene liegen, aufweist, gehören auch die Funde der Mykenischen Zeit an.

Bei den Funden Schliemanns auf trojanischem Boden (vergl. Schliemann, Ilios 1881 und Troja 1884) ist das Gold im sogenannten Schatze des Priamos in Ohrgehängen, Armbändern, Haarschmuck, in seiner nächstliegenden Erscheinungsform, in dünner Blattform, in Perlen und Fäden verarbeitet. Im Fortschritt ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit bilden die Funde der Mykenischen Zeit geradezu ein Phänomen. Doch hat auch bei diesen Arbeiten eine bewußte Vorstellung, weder der Tiefendimension noch der unendlichen Ausdehnung in der Ebene (wie im mittelalterlichen Flächengefühl), nicht bestanden. Nur so läßt sich mit Notwendigkeit die gerade in dieser frühen Zeit übliche ornamentale Ausdrucksfähigkeit erklären.

Auch hier ist alles erste Reaktion des Auges auf die Erscheinungswelt, auch hier spielt sich alles ohne Raumvorstellung ab. Wieder ist die Symmetriestellung von paarweise gegenüberstehenden Tieren: Hirschen,

Panthern, Vögeln, oder von Tieren, die in ihrer individuellen Erscheinung von Natur aus etwas Symmetrisches haben, wie Schmetterlinge oder Seetiere, deren Fühler in zwei Spiralen enden, ausschlaggebend. Charakteristisch war hierbei, daß die stoffliche Erscheinungsform und eine dadurch bedingte Tiefenausdehnung durch malerische Eindrücke und Einschnitte, die dem Materialcharakter aufs vollendetste entsprechen, nach Möglichkeit unterdrückt wurde. Bei Wiedergabe von einzelnen Tieren, die in ihrer vollständigen Erscheinung schon an sich als Körperlichkeit im Raum gewirkt haben würden, ist Kopf und Schwanz zurückgebogen und so die Symmetrie erzwungen (Fig. 6 unten links, S. 9). Bei anderen ist der Naturalismus zur Unkenntlichkeit unterdrückt und durch Spiralmotive eine geschlossene Wirkung erreicht (Fig. 6 unten rechts, S. 9).

Die Spirale bildet überhaupt das abstrakte Schema dieser künstlerischen Anschauung. Die beiden Schmucksterne (oben links und rechts) mit vier in sich geschlossenen Spiralen sind gleichsam das Grundmotiv der ganzen Gattung. Die häufige Wiederkehr der Spirale in der nordischen Ornamentik ist der gleichen primitiven Vorstellung entsprungen. Ob die Spirale hierbei von der Metallkunst herkommt, scheint gleichgültig.

Bei dem geschlossenen Halsschmuck in der Mitte entspricht der vielfach eingezogene Rand als Negativ der Spirale, die enger werdende Reihung der lanzettförmigen Motive — die übrigens auch in der mittelalterlichen Kunst in anderem Sinne eine große Rolle spielen — und die Durchbrechung zu Gunsten der Tiefennegierung, der gleichen Anschauung wie die geschlossenen Spiralbügel zu beiden Seiten.

An dieser Stelle kann, aus anderem Zusammenhang heraus, ein Satz von Heinrich Brunn (Griechische Kunstgeschichte, München 1893, S. 32) eingefügt werden:

„So erklärt es sich auch, daß die Wagen (auf einer Grabstele aus Mykene), an denen nur ein Rad sichtbar ist, auch nur mit einem Pferde bespannt erscheinen, nicht etwa weil dies dem wirklichen Gebrauche entspräche, sondern weil man zu einer Reliefstilisierung in zwei oder mehreren Schichten noch nicht vorgedrungen war."

Alle ornamentalen Motive entsprechen der gleichen Auffassung. Kreise, Rosetten, kurz, zentrale Motive, sind nur aus dieser ersten Reaktion des Auges zu erklären. Brunn (a. a. O. S. 34) gibt eine mechanische Erklärung: „Der Faden, der biegsame Metalldraht, wenn er in der Ebene um einen Mittelpunkt gelegt wird, ergibt nicht aus künstlerischer Überlegung, sondern selbstverständlich die Spirale; wird er zwischen zwei parallelen Rändern durch regelmäßiges Zusammenschieben in seiner Länge verkürzt, so bildet sich eine Art von nicht eckigem, sondern rundlichem Mäander. In ähnlicher Weise lassen sich noch andere Muster darstellen,

während sich ebenso leicht aus der Verbindung mehrerer Fäden die gedrehte Schnur ergibt.“ Demgegenüber fragt man sich doch unwillkürlich:

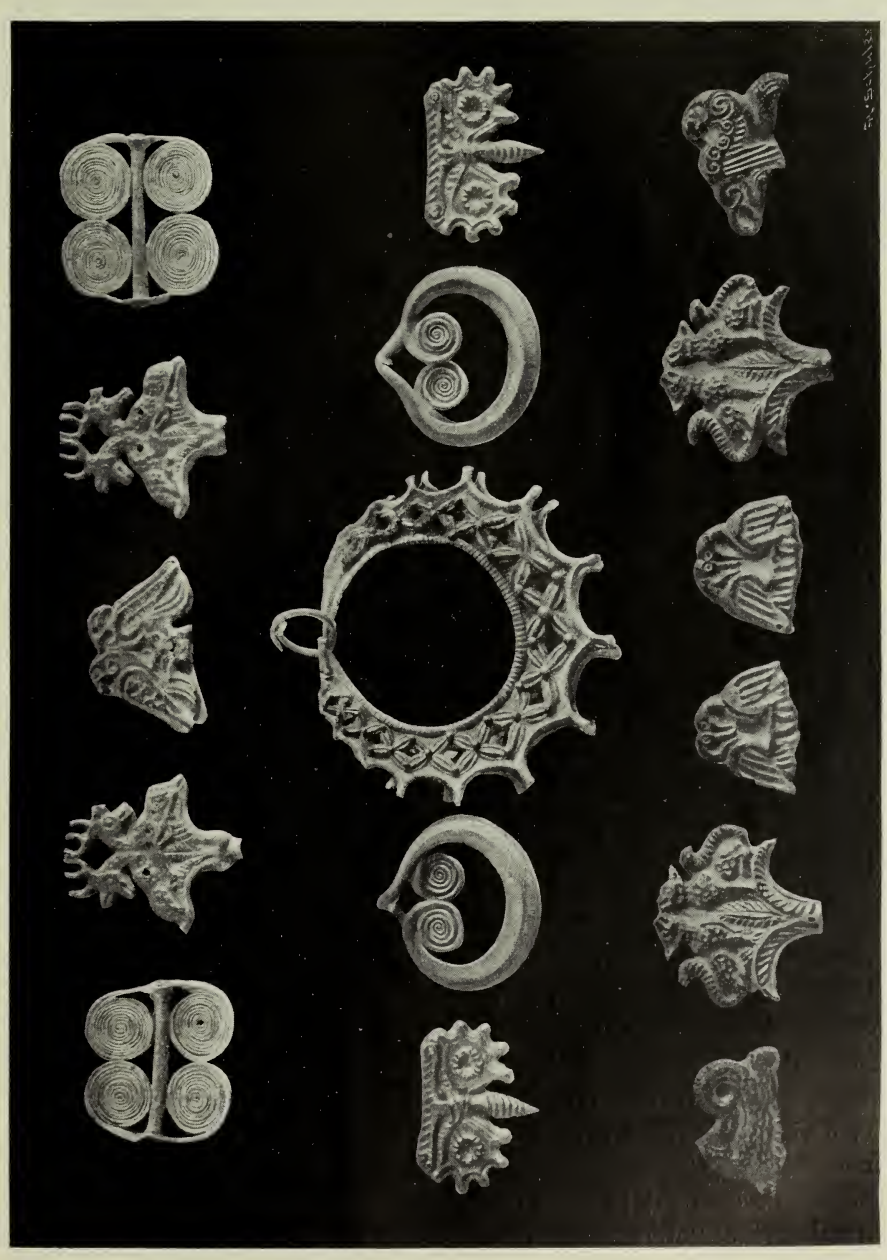


Fig. 6. Funde der Mykenischen Zeit, Museum zu Athen. S. 8.

Weshalb wird der biegsame Metalldraht in der Ebene um einen Mittelpunkt gelegt, weshalb wird er zwischen zwei parallelen Rändern durch

regelmäßiges Zusammenschieben in seiner Länge verkürzt? Weshalb entstehen gerade diese Figurationen und keine anderen?

Die Antwort kann nur in der primitiven Reaktion des menschlichen Auges auf die Erscheinungswelt liegen. Es existiert noch keine Raumvorstellung, weder nach der Tiefe noch in der Flächenausdehnung. Alles ist geschlossene Wirkung, in sich sowohl, wie innerhalb des geschlossenen Gebildes.

Hier liegt die letztmögliche Erklärung, die in künstlerischen Dingen denkbar ist in der natürlichen, organischen Veranlagung des Menschen, wie sie mittels des Auges im primitiven Stadium ohne Mitwirkung einer reicheren geistigen Erfahrung auf die Dinge eingeht.

Es scheint hier am besten, die weiteren Ausführungen Brunns zu Gunsten dieser Auffassung zu verwerten: „Anders ist das Verfahren bei der Darstellung von Blumen. Hier werden zuerst die Stempel und Staubfäden im einzelnen vorbereitet, die einzelnen Blätter aus Gold, Papier oder anderen Stoffen zugeschnitten, gebogen, zurechtgedrückt und dann erst an einem Stiel zusammengebunden. Alles beruht hier in erster Linie auf der Geschicklichkeit der Hand oder auf einer besonderen Fertigkeit der Finger, zu der sich weiter nicht sowohl ein ausgeprägter Kunstsinn, sondern eine Eigenschaft zu gesellen hat, die wir wohl als Geschmack im Verbinden und Anordnen bezeichnen mögen, Eigenschaften, welche dem weiblichen Geschlechte in höherem Maße als dem männlichen zu eigen sein pflegen."

Es ergibt sich hier von selbst, daß bei naturalistischen Motiven eine mechanische Erklärung nicht ausreicht, sondern eine Geschicklichkeit der Hand, ein Geschmack hinzugezogen werden mußte. Also jedenfalls eine Beziehung zum menschlichen Organismus, „nicht sowohl ein ausgeprägter Kunstsinn". Das Wesentliche dieser Ausführungen scheint jedenfalls die äußerliche Zusammensetzung einzelner Elemente zu einem organischen Ganzen, wie der Blätter, die zu einem Stiel zusammengebunden werden, der Köpfe, Körper und Flügel, aus welchen Schmetterlinge entstehen. Es ist die primitive Vorstellung der Formung und Zusammensetzung einer Masse, der erst später die Seele eingehaucht wird. Der Mensch besitzt noch nicht das Bewußtsein der eigenen Individualität und organischen Existenz und vermag diesen inneren Zusammenhang auch bei den übrigen Organismen noch nicht zu sehen. Der Unterschied mit den Kunstwerken späterer Epochen ist jedoch nur ein gradueller. Die mykenische Periode hat in der Frische dieser ersten Anschauung der Dinge naturalistische Motive geschaffen, um die sie die Kunst im Anfang des 20. Jahrhunderts nach Chr. beneiden könnte. Gerade aus diesen Arbeiten ergibt sich, daß große Kunst in unserem Sinne nicht Endergebnis einer Entwicklung zu sein braucht. Wie bei den prähistorischen Höhlenfunden

der Dordogne (vergl. A. Riegl, Stilfragen) entscheidet hier die ursprüngliche Frische der Anschauung. Das Wesentliche ist das Festlegen der Beziehungen, wie die Dinge vom Auge in ihrem inneren Zusammenhang und in der Verbindung zum Raum gesehen wurden.

Für die heutige Auffassung ist es hier von Interesse, daß diese erste künstlerische Arbeit nicht bei der Herstellung eines jeden neuen Gebildes geleistet wurde, sondern daß man sich schon damals mechanischer Hilfsmittel, Stanzen, Matrizen und Formsteine, zur Vervielfältigung bediente.

Die Metallblätter wurden durch Drücken und Pressen in das schon vorhandene und zuerst auf einen künstlerischen Vorgang zurückgehende Muster beliebig vervielfältigt. Ein rein handwerklicher und mechanischer Prozeß, der schon damals die Kunst vom Gewerbe oder die Kunst von der Werktätigkeit trennte und nur so viel künstlerische Beihilfe gestattete, als bei einer mehr oder weniger gelungenen Nachbildung erforderlich war.

In der symmetrischen Auffassung der mykenischen Kunst liegt der Weg der Weiterentwicklung klar vorgezeichnet. Die Symmetrie brauchte nicht aus analogen Teilen zu bestehen wie bei den goldenen Gesichtsmasken, sondern konnte auch versteckt in der gleichwertigen Flächenverteilung nicht übereinstimmender Faktoren bestehen. So ist bei der Darstellung einer menschlichen Gestalt, also eines individuellen Faktors, die in Profilstellung zwischen zwei symmetrisch auseinanderfliegenden Tauben steht, während eine dritte über ihrem Haupte schwebt, die Symmetrie dadurch gewahrt, daß zunächst die Arme gleichmäßig nach vorn auf der Brust zusammengelegt wurden, dann aber die Silhouette des Gesichts nicht ausgeschnitten ist, sondern hinter der Nase ein Teil des Goldbleches stehen blieb, der nun mit der gleichen Rundung des Hinterkopfes korrespondiert.

Bei zwei Goldplatten mit jagenden Löwen ist die neue Symmetrie der Verteilung ungleicher Faktoren mit großer Konsequenz durchgeführt. Die Körper sind derart lang ausgestreckt, daß die Vorderbeine den Hinterbeinen völlig entsprechen, während der Kopf durch landschaftliche Bestandteile des Hintergrundes im Gleichgewicht gehalten wird. Der verfolgte Hirsch ist in ganz unmöglichen Stellungen wiedergegeben, die erst verständlich werden, wenn man gleichzeitig die geschwungenen Motive der Gegenseite ins Auge faßt.

So erklären sich auch die „wespenartig dünnen Menschengestalten“ (nach Brunn), denn eine Kunst, die von einer plastischen Individualität des menschlichen Organismus und eines inneren, geistigen Zusammenhanges noch nichts wußte, konnte auch keine ins Auge fallenden, selbständigen Ausladungen zulassen.

Die zum Siegeln bestimmten sogenannten Inselsteine in Gold und Silber, die auf dem großen Gebiete von Zypern und Rhodos über die

Inseln des Ägäischen Meeres bis nach Kreta und über die Küsten des griechischen Festlandes gefunden wurden, sind in ihrer gleichwertig stilisierten Fassung nur verständlich, wenn sie aus einer variierten symmetrischen Auffassung heraus gesehen werden. Bei diesen Arbeiten entschied hauptsächlich auch die symbolische Bedeutung, wie in den Hieroglyphen der Ägypter (Wappenstil), also eine äußerliche, gedankliche Beziehung, nicht die tiefere der künstlerischen Erscheinung. Nicht die freie Selbständigkeit dieser künstlerischen Erscheinung, sondern eine allgemein verständliche, bildliche Bedeutung des Dargestellten war ausschlaggebend.

Naturgemäß äußert sich die gleiche Symmetrie auch in der keramischen Kunst, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Hier

Fig. 7. Goldbecher von Vafio, Museum zu Athen. S. 12.

sind Wellenlinien, herzförmige Blätter mit geschlossenen Endvoluten aus naheliegenden Gründen beliebt. Bei der Darstellung der menschlichen Gestalt wiederholen sich gleiche Gestalten in mehrfacher Reihung, wobei in einzelnen die Nase mit dem Helmrande im Nacken korrespondiert, während durch den Schild nach vorwärts und rückwärts die gleiche Rundung erreicht ist. Man betrachte die Darstellung eines wild vorstürmenden Stieres, der eine menschliche Figur auf seinem Rücken trägt (vergl. Brunn a. a. O. S. 46). Die merkwürdige Haltung des Tierkopfes und Schwanzes wird in Verbindung mit dem Bändiger in ihrer vollendeten Symmetrie nicht mehr schwer verständlich scheinen.

Auch die Goldbecher von Vafio werden so in ihrer künstlerischen Vollendung und ihrer Materialwirkung verständlich (Fig. 7. S. 12). Auf diesen Arbeiten ist das Bändigen und Einfangen von Stieren dargestellt, und zwar in einer Auffassung, die völlig aus der Entwicklung dieser Kunstgattung, wie überhaupt der ganzen Periode herausfällt.

Die landschaftlichen Bestandteile, die merkwürdig schwebenden Baum- und Wolkengebilde im Hintergrund sind bei näherem Zusehen nur aus symmetrischen Rücksichten in die figürlichen Darstellungen hineingezogen. Alles ist auf Symmetrie hingesehen. So der palmettenförmige Baum, der den springenden Stier gleichsam ausbalanciert (Fig. 7), dann das Netz mit dem gefangenen Stier und die kopfüber stürzende Gestalt des Bändigers; so erklären sich auch die bisweilen exzentrisch anmutenden Gebärden und Bewegungsmotive. Wenn Brunn schon bei den Dolchklingen das Laufen der Löwen, Rehe und Gazellen, der Pferde und sonstiger Tiere betont, die wie die Stiere mit gerade vorgestreckten Vorder- und nach rückwärts geworfenen Hinterbeinen laufen und nicht so, wie es für jedes dieser Tiere in Wirklichkeit charakteristisch ist, so liegt das nicht sowohl daran, daß der Künstler einer allgemeinen Vorstellung folgt, die er sich von dem Begriffe schnellsten Laufens überhaupt gebildet hat, sondern an der symmetrischen Neigung, die zwischen Vorder- und Hinterbeinen ein gewisses Gleichgewicht erstrebt. So erklärt sich die Unmöglichkeit der Verdrehungen, die nicht in naturalistischem, individuellen Beobachten entstanden, sondern dem strengen Gesetz der archaischen Anschauung unterworfen sind.

Diese ganze Art der Korrespondenz einzelner Teile kam der Materialtechnik aufs vollendetste entgegen. Die getriebenen rundlichen Formen treiben ein wechselseitiges Spiel. Der malerische Charakter des Materials erscheint hier zu einer Wirkung gesteigert, wie sie kaum wieder erreicht wurde. Der mykenische Stil ist der Materialstil des Goldes.

Wie die Entwicklung, die wir heute vor uns sehen, weitergeht, wechselt auch das Verständnis des inneren Zusammenhanges der Form und ihrer Verhältnisse, das Unterordnen einzelner Elemente unter ein lebendiges Ganzes. Im Gegensatz zur Kunst des Orients hat die griechische Kunst diese andere Auffassung als ihr Eigenstes geschaffen und für sich behauptet. Die klassische Kunst hat vor allem den Menschen als plastische individuelle Größe in den Raum gestellt. Die mykenische Kunst läßt diese plastische Fähigkeit noch vermissen. Von ihr gilt, was Brunn über das Löwentor von Mykenä sagt: „Wohl aber vermissen wir das Herauswachsen aus der inneren Einheit des Organismus, das Ausgehen von dem organischen Zusammenhange, Teile, worin sich das eigentümliche Wesen der griechischen Kunst zeigt. Wir empfinden, daß das Werk nicht aus frischer unmittelbarer Anschauung der Natur entstanden, sondern daß ein mehr schematischer Typus zu Grunde gelegt ist. . . . Das Detail scheint mehr äußerlich aufgetragen, ohne von der Spannung der Muskeln und Bänder eine deutliche Vorstellung zu erwecken. Anstatt altertümlicher Härte und Schärfe begegnen wir vielmehr einer gewissen Fülle und Weichheit, ja Weichlichkeit der Formen. Unwillkürlich wendet

sich unser Blick nach Asien, wo schon früh die Tierfigur schematisch durchgebildet war, wo der gesamte dekorative, aus der Weberei hervorgegangene Kunstcharakter auf ein Schematisieren der einzelnen Formen hindrängt und die Weichheit und Üppigkeit des Orients sich auch in dem Wesen der Kunst unverkennbar ausprägte."

Die griechische Mischkunst im Norden des Schwarzen Meeres.

Nach den zahlreichen Funden in der Krim und am Kaukasus wird man in Südrußland, im Norden des Schwarzen Meeres, das Zentrum einer reichen künstlerischen Mischkunst annehmen müssen.

Ein ungeheurer Zufluß verschiedener Produkte brachte zahlreiche semitische und griechische Ansiedler nach dem Becken des Schwarzen Meeres. Der an den Ufern der Ostsee gewonnene Bernstein, der im Handel der keltischen Völker eine Rolle spielte, ging auch in den der wendischen über. Sie gaben ihn einander weiter und brachten ihn bis zur Mündung des Dniepr und der anderen Flüsse ihres Landes. So verbreitete dieses kostbare Produkt Wohlstand bei seinen verschiedenen Verkäufern und bewirkte, daß ein Teil der Metallschätze und Fabrikate Vorderasiens bis zu ihnen gelangte. Im Zwischenhandel der skythischen Länder bestand eine regelmäßige, von den Eingeborenen ausgenutzte Flußschiffahrt bis zu den Stapelplätzen des Schwarzen Meeres.

Fig. 8. Brustschmuck in der Eremitage (nach de Linas). S. 16.

Schafarik läßt einen großen Teil der Produkte aus den hinter den Karpaten gelegenen Ländern kommen. Aber es gab auch weiter hinab nach Südosten zu ein halbwendisches Volk, das der Alazoner, das sich dem Getreidehandel widmete. Herod. IV, 17 (vergl. Gobineau, Ungleichheit der Menschenrassen, Bd. IV, S. 4).

In den Ländern nördlich des Schwarzen Meeres stand in den 6.—3. vorchristlichen Jahrhunderten die Goldschmiedekunst in reicher Blüte. Die

Eigenart ihrer Mischung erklärt sich durch die Natürlichkeit, mit der hier fremde Einflüsse aufeinander strömten. Städte wie Ponticapeion (Kertsch), Chersonesos, Phanagoria und Olbia mußten schon durch ihre günstige Lage für die eigentliche Mischkunst hauptsächlich in Betracht kommen. Von vornherein scheint für die Äußerungen dieses Kunstkreises

Fig. 9. Beschlagstück in der Eremitage (nach de Linas). S. 16.

die Nähe überlegener Kultur ausschlaggebend gewesen zu sein. Hier mußte griechische Kultur mit barbarischen Anschauungen um die Herrschaft kämpfen, hier stießen Griechenland und Orient aufeinander. Die Bewohner des Bosporus, skythische, sammatische und germanische Stämme, waren Träger und Vermittler. Für die schwächere Auffassung und Gestaltungskraft mußte die Fülle fremdartiger Kultur etwas Verwirrendes haben. Und vielleicht erklärt sich so die phantastische Zusammenstellung inhaltloser Motive, die für diese Zeit charakteristisch ist.

Fig. 10. Schmuckstück in der Eremitage (nach de Linas). S. 16.

Die sibirischen Funde der Eremitage zeigen Gefäße, die in phantastischem Wirrwarr mit Tierkörpern bedeckt sind. Eine mandelförmige Einlage von Edelsteinen springt auf den Schenkeln, Füßen, Ohren der Tiere als immer wiederkehrendes charakteristisches Motiv heraus (vergl. de Linas, Les origines de l'Orfèvrerie cloisonnée, Paris 1878, S. 138). Unter Vernachlässigung des Gegenständlichen spielt hier nur die malerische Auflösung der organischen Bestandteile eine Rolle. Eine Kunst, die durch primitive

Auffassung und Vergröberung höherstehender Kulturen bedingt scheint, jedoch an sich etwas völlig Neues bedeutet. (Fig. 8, S. 14.)

Selbst die in vorwiegend plastischem Vorwurf ausgeführten Arbeiten griechischer Mischkunst im Norden des Pontus betonen den eigentlich malerischen Charakter des Materials, denn bei diesen Arbeiten in getriebener Technik fallen die organischen Zusammenhänge innerhalb des Figürlichen von selbst auseinander, und so ergibt sich eine spezifizierte Eigenart des Goldstils, der mit den Lichtreflexen rechnet und der Dar-

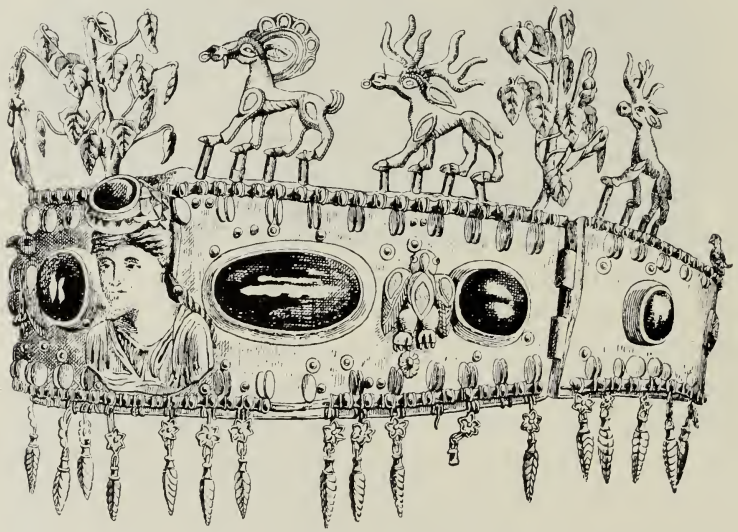


Fig. 11. Krone von Novo Tscherkask in Petersburg (nach de Linas). S. 16.

stellung gegenüber gleichgültiger wird. Vergl. die Tier- und Jagddarstellung (Fig. 9 u. 10, S. 15).

Eine der wichtigsten Arbeiten dieser Zeit ist eine Krone, die in Novo Tscherkask am Don gefunden wurde (Fig. 11, S. 16). Auf dem Rand des Diadems stehen kleine kaukasische Steinböcke und Bäume mit Blättern. Das Band der Krone trägt vorn eine antike Kamee mit der Büste einer Frau, dann Perlen, Edelsteine und kleine Adler. Im Perlstabornament des Randes und kleinen vasenförmigen Anhängern sind griechische Einflüsse aufgenommen. Als verwandtes Stück befindet sich in der Eremitage in Petersburg als besonders bemerkenswertes Stück eine Fibel in Gestalt eines Raubvogels, der in den Krallen einen Steinbock hält (Fig. 12, S. 17). Auch dieses Stück ist mit Granaten besetzt (Funde dieser Gattung in Bronze in Berlin und Petersburg). Aus dieser Granateinlage entwickelt sich für die Zeit der Völkerwanderung, in diesen Ländern vom Orient beeinflußt, die Zelleneinlage in Gold (Verroterie cloisonnée) zu einer eigenen Kunstübung, die von den germanischen Stämmen aufgenommen wurde. Vergl.

(Fig. 13, S. 18) bei den Tierköpfen die Entstehung der sogen. „indischen“ Palmette und der mandelförmigen Motive.

Zu den eigenartigsten Goldfunden dieser Mischkunst zählt der Fund von Vettersfelde in der Niederlausitz (Fig. 14, S. 19), wo man 1882 auf einem Acker eine Anzahl von Gegenständen aufdeckte, die sich in ihrer Gesamtheit als typische Requisiten eines Kriegers erwiesen. Die Hauptstücke sind ein Fisch mit Tierdarstellungen, eine große Zierplatte aus vier Kreisen mit Tieren und ein Beschlag, der in ähnlicher Weise mit

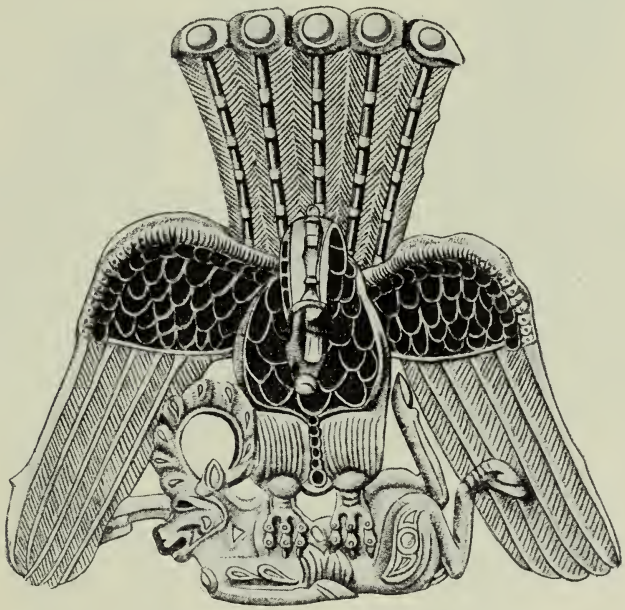


Fig. 12. Fibel in der Eremitage (nach de Linas). S. 16.

Tierfiguren geschmückt ist. Dazu kommen Hängezierate, Armring, Kette, Dolchscheide und kleinere Goldsachen. Über Herkunft und Zeit sind die verschiedensten Meinungen geäußert; man hielt ihn für etruskisch oder spätrömisch, oder für provinziell römisch und halb nordisch-barbarisch, für sassanidisch oder byzantinisch, für griechisch-barbarisch oder spätorientalisch. Ernstlich in Betracht kommt von diesen Anschauungen nur die griechisch-barbarische. In einer eingehenden Untersuchung (Winkelmann-Programm 43) bezeichnet Furtwängler den Fund als altgriechisch aus dem 6.—5. Jahrhundert nach Chr., und zwar soll die Arbeit aus einer griechischen Werkstatt nördlich vom Pontus für einen szythischen Fürsten gearbeitet, und vermutlich bei den Zügen dieses Volksstammes am Ende des 6. Jahrhunderts an seinen Fundort verschlagen sein. Die einzelnen angeführten Analogien sind so überzeugend, daß damit das Richtige getroffen sein dürfte. Die formale Einfachheit der Tierdarstellungen, die

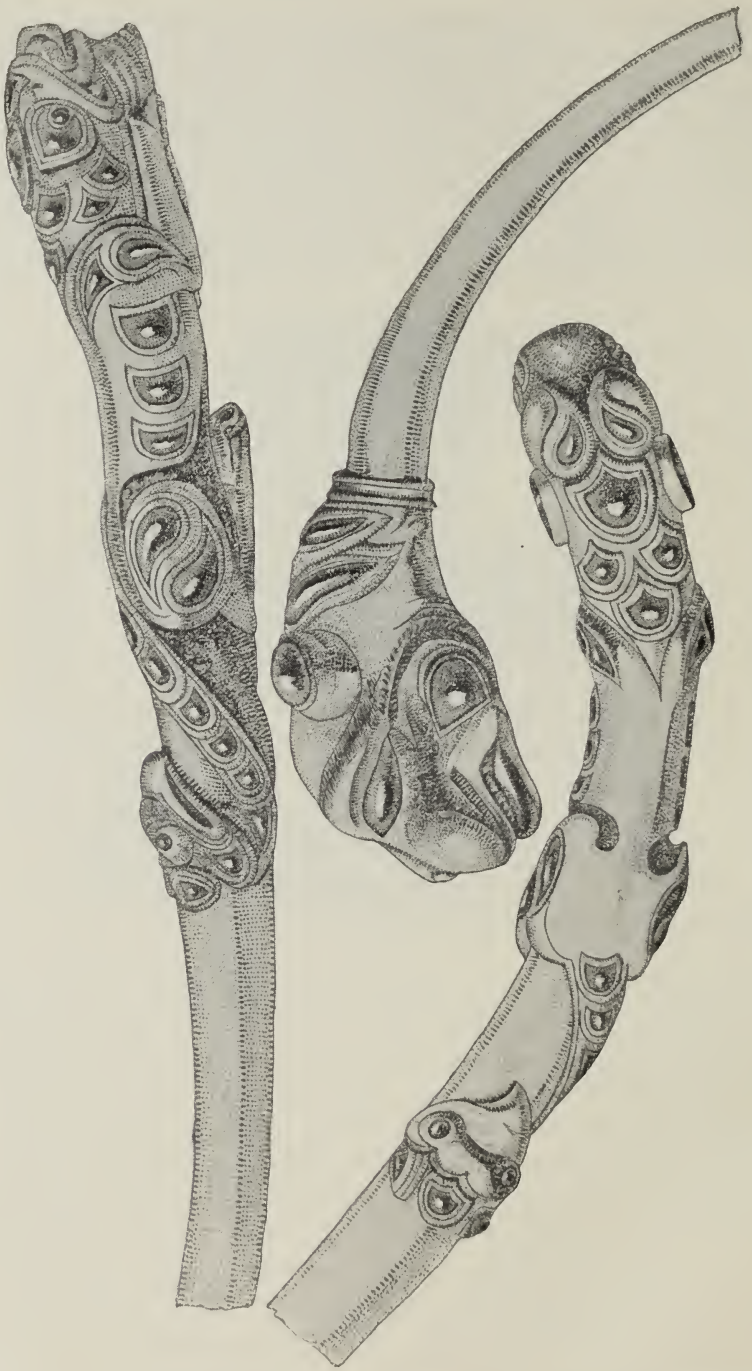


Fig. 13. Spangen in der Eremitage (nach de Linas). S. 17.

trotz der fortgeschrittenen Anschauung wegen perspektivischer Schwierigkeit nur mit zwei Beinen dargestellt sind, rückt den Fund in sehr frühe

Zeit. Doch wird man denselben wohl am besten als das Produkt einer Mischung griechischer und orientalischer Kunst, zugleich aber als ein eigenes Neues auffassen müssen. Aus der Gegend nördlich des Schwarzen Meeres stammen eine Anzahl von Arbeiten, die zwar in starker Anlehnung an griechische und orientalische Kulturen entstanden sind, jedoch in der Neuheit der plastischen Erscheinung als etwas Eigenes gewürdigt werden müssen. Mag der Goldfund von Vettersfelde von griechischer Hand in szythischem Auftrage oder von einem Szythen mit Herübernahme griechischer Formelemente geschaffen sein, die Form und Zusammenstellung der Arbeiten bedeutet einen neuen und eigenartigen Ausdruck.

Das Gold des Fundes ist mit Silber legiert und besitzt eine blasse Farbe. Nach Furtwängler bestehen fast alle Goldarbeiten des älteren

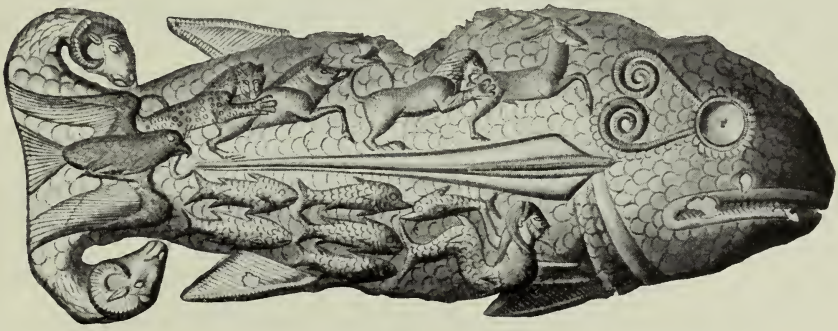


Fig. 14. Zierat aus dem Goldfund von Vettersfelde in Berlin, kgl. Museen (nach Furtwängler). S. 17.

Stiles, die in südrussischen Gräbern gefunden wurden, aus diesem blassen legierten Golde, das auch bei anderen Goldsachen auf Rhodos (im British-Museum und Louvre), von Melos, Delos und den ältesten Gräbern von Athen vorkommt. In archaischer Zeit ist das Blaßgold auch in Italien sehr häufig, in der Zeit des freien Stiles verschwindet es dagegen.

Zu den wichtigsten Fundstätten im Norden des Schwarzen Meeres gehört das Hügelgrab Kul-Oba in der Krim unweit von Kertsch. Die von dort stammenden Schmuckstücke und Geräte stammen aus dem 5. und 4. Jahrhundert vor Chr., heute in Petersburg im Museum der kaiserlichen Eremitage: Eine Schildzier in getriebener Goldarbeit mit spitzzulaufenden Feldern, darin größere und kleinere Medusenhäupter, von Schlangen umzingelt. Über den Köpfen ein baumartiges Gebilde aus stark bewegten gegenständigen Rankenvoluten. In den spitzen Feldern am Rande sieht man dichtgedrängte Barbarenköpfe und Tierschädel. Die starke Lebendigkeit des Ganzen, die Wellenlinien und Voluten deuten auch hier auf eine orientalische Vermischung mit griechischen Formen.

Zu den jüngeren Funden aus dem Hügelgrabe Kul-Oba gehört ein medaillonartiger Brustschmuck mit einer Nachbildung des Kopfes der Athena Parthenos des Phidias. In dem Rankenwerk des Rahmens sind die Blätter blau emailliert.

Von besonderer Schönheit ist bei dieser Arbeit das frei gearbeitete Gehänge, rautenförmig gespannte Kettchen, durch Voluten und Rosetten auseinandergehalten, mit vasenähnlichen hängenden Knospen.

Unter den übrigen Funden von Kul-Oba hat sich eine Metallvase erhalten mit einem Relief in getriebener Arbeit, einer Darstellung szythischer Männer (St. Petersburg, Eremitage).

Bei dieser Arbeit, wie auch bei einem Scheidenbeschlag eines szythischen Kurzschwertes (St. Petersburg, Eremitage), gleichfalls aus dem Hügelgrabe Kul-Oba, mit stark bewegten stilisierten Tierdarstellungen, eines Hippokampen, sowie eines Hirsches, der von einem Greifen und einem Löwen niedergerissen wird, einer Antilope, die ein Panther zerfleischt, tritt eine orientalisierende Auffassung besonders in der Art, wie die Gelenke stilisiert sind, stark hervor.

In dieser Gruppe von Arbeiten griechisch-orientalischer Mischkunst tritt von vornherein das Prinzip des Plastischen in der griechischen Kunst neben das Malerische des orientalischen Kunstkreises. Die Berührung beider ist in der eigenartigen Mischung beider Prinzipien meist nur schwer zu trennen.

In beiden äußern sich schon in dieser Frühzeit Elemente, die in der Kunst der Völkerwanderungszeit wiederkehren und später dem byzantinischen und orientalischen Kunstkreise entsprechen.

Die griechische Goldschmiedekunst.

Zu den ältesten griechischen Goldschmiedearbeiten gehören goldene Diademe aus dünnem Goldblech mit eingepreßten Figuren und Ornamenten, in Form von Blättern zu einem Kranze zusammengebunden. Diese Diademe, die den Toten mit ins Grab gegeben wurden, kommen in verschiedenen Blatt- und Rosettenformen vor (Hauptstücke im Britischen Museum in London und im Louvre in Paris). (Vergl. Fig. 15, S. 21.)

Ein Kranz der letzten griechischen Periode ist naturalistisch als Zweig gebildet.

Bei einer Goldkrone in Filigran und Schmelzfarbe (2. Jahrhundert vor Chr.) sind kleine Goldrosetten wie an einem Staketenzaun aneinandergereiht.

Bei einem Golddiadem ist das Goldblech korkzieherartig gedreht, der Verschluß knotenartig verschlungen und mit schuppenförmigen Schmelzzellen abgesetzt.

Ein Myrtenkranz zeigt Blätter und kugelförmige Früchte, plastisch nachgebildet, an einem Reif sitzend.

Im Britischen Museum befindet sich ein Zepter mit korinthischem Kapitell und feiner Goldblecharbeit, die Blattzacken mit gekörntem Silber- und Golddraht belegt, der Zepterstab von feinem Drahtnetz überzogen. (Letzte griechische Periode, Tarent, Sammlung Castellani.) Auch in der Goldschmiedekunst ist das griechische Kunstempfinden ein durchaus plastisches. Das zeigen vor allem die zahlreichen Ohrringe und Gehänge mit Kupidos und Siegesgöttinnen, wie sie in Kyme in Äolis gefunden wurden. Die Scheiben dieser Anhänger sind in Form von Rosetten aus fein gekörntem Golddraht gebildet. Der Grund ist mit volutenförmig geschwun-

Fig. 15. Diadem aus mykenischer Zeit im Museum zu Athen. S. 20.

genen Ranken auch in Form des Wellenbandes belegt. Der Rand besteht aus gekörntem Silberdraht, der durch mehrmalige Wiederholungen eine feine malerische Wirkung erzielt. Als Mittelpunkt dieser Goldscheiben sind feine Rosetten, wie Blätter von Blumen, übereinandergelegt. Die Ohrgehänge endigen in Form von Köpfen, Tierschädeln, die mit feinen Goldkörnern besetzt sind. Die Goldkörnchen dienen zur Charakterisierung der Federn bei Vögeln, auch werden figürliche Szenen damit wiedergegeben.

Flechtdrähte werden aneinandergereiht zu Bändern für Halsketten in der Feinheit von Seidenborten. An diesen Bändern hängen kleine Vasen. Die Golddrähte werden auch zur Charakterisierung von Greifenköpfen benutzt, so bei den Goldfunden von Melos. Ganz besonders zeichnet sich die griechische Goldschmiedekunst aus durch die Herstellung feiner Rosetten, die mit Schmelz gefüllt sind, von Palmetten, die in feinstem Golddraht aufgelegt sind.

Die Zeichnung der Plastik in Stein wiederholt sich auch beim Golde, so bei einem Diadem mit Filigranvoluten belegt, das 1865 bei Santa Eufemia in Kalabrien gefunden wurde (4. Jahrhundert vor Chr.).

Auf die feine Goldfläche sind schillernde opalartige Glasstücke in Kastenform eingelegt. Hierbei sind lüstrierende Gläser bevorzugt, die dem Glanz des Goldes entsprechend hier mehr plastische wie malerisch-koloristische Wirkungen erzielen.

Ketten werden gebildet aus Goldhülsen, in die ein Netzwerk eingepreßt ist und die durch Goldkugeln abgeschlossen werden. Daran hängen figürliche Medaillons mit gepreßten Darstellungen. In den Halsketten herrscht eine denkbar große Abwechslung. Kugeln mit pulverisierten Goldkörnern bedeckt, wechseln mit grünen Steinen ab. Als Anhänger dient ein Medaillon, das z. B. eine auf einem Centauren reitende Nymphe zeigt. (Letzte etruskische Periode.)

Fig. 16. Trinkhorn aus Tarent. S. 23.

Bei Halsketten sind besonders hängende Köpfe, Vasen und Kugeln beliebt.

Bei einem mit Perlen und Amethysten besetzten und mit Steineinlage verzierten Brasselett (5. bis 4. Jahrhundert vor Chr.), das in Tunis gefunden wurde, ist bezeichnenderweise eine andere, mehr koloristische und orientalische Wirkung angestrebt.

Arbeiten dieser Gruppe in London, Paris, Berlin.

Die antike Goldschmiedekunst hat in feinen minutiösen und doch in Hinblick auf den plastischen Gesamteindruck gearbeiteten Schmuckstücken die höchste Vollendung erreicht. Die griechische Kunst und ihre rein plastische Anschauung besitzt hier im Auftragen der dekorativen Zutaten eine nie mehr erreichte Vollendung. Der Glanz des Goldes wird in feinsten Nüancen hervorgelockt. Fein geflochtenes Drahtwerk, Filigran, Körner, Rosetten oder in gegenständlicher Charakterisierung als Ketten, Schnüre, Ranken, Trauben und Blüten beleben und heben die Leere der Fläche.

Während hierbei das Gold schon seines Wertes wegen zu Schmuckstücken (vergl. diese auch im Anhang) verwandt wurde, bringt das Silber, schon durch seine Stabilität und geringere Kostbarkeit in größerem Umfange verwendbar, in Form von Gefäßen die eigentlich plastische

Anschauung der griechischen Kunst in weit höherem Maße zum Ausdruck.

Aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. ist ein silbernes Trinkhorn aus Tarent in Form eines Hirschkopfes erhalten. Die Form des Ganzen mit

Fig. 17. Vase von Nicopol in der Eremitage. S. 24.

einem Fries getriebener Figuren zeigt den plastisch-kubischen Charakter der ionischen Kunst, die zur orientalisch-flächenhaften Auffassung in starkem Gegensatze steht (Fig. 16, S. 22).

Ein Erzeugnis aus der größten Blüte griechischer Plastik, um 400 vor Chr., ist die silberne Prachtamphora von Nicopol, gefunden 1862 im südlichen Rußland — am rechten Ufer des Dniepr — im Grabhügel eines szythischen Königs. Jetzt im Museum der kaiserlichen Eremitage in St. Petersburg (Fig. 17 u. 18, S. 23 u. 24). Das Gefäß besitzt eine Höhe von siebzig

Fig. 18. Vase von Nicopol. S. 25.

und einen Durchmesser von neununddreißig Zentimetern, ist jedoch von einer Größe der Zeichnung, daß eine monumentale Vergrößerung denkbar wäre. Den Bauch der Amphora überziehen in getriebener Arbeit reich bewegtes, volutenförmiges Rankenwerk und palmettenartige Bildungen; darin große und kleinere Vögel mit ausgebreiteten Flügeln. Als Abfluß für den Wein sind unten ein Pferdekopf (Pegasus) zwischen großen Flügeln und zwei

Löwenköpfe angebracht. Die Schulter des Gefäßes umzieht ein figürlicher Fries, der das Einfangen von Pferden durch Männer in szythischem Kostüme schildert. Das Relief ist hier im einzelnen aus Silber gegossen und wurde nach seiner Vergoldung auf das Gefäß aufgelötet. Den Rand darüber beleben zwei Gruppen, ein von zwei Greifen niedergerissener Hirsch, jede zwischen den unteren Ansätzen der seitlichen Henkel (Fig. 18).

Nach Furtwängler gehört sie dem Ende des 5. Jahrhunderts vor Chr., als ein Produkt römischer Werkstätten, ähnlich wie die übrigen in Südrußland gefundenen Goldwaren. Nach Hauser (die neuattischen Reliefs S. 126 u. 200) sind es Erzeugnisse kyzikenischer Goldschmiedekunst. Die Arbeiten sind Muster strengster tektonischer Bildung. Bei diesen Arbeiten bleibt stets die Empfindung der materiellen Bedingungen des Stoffes lebendig. Alles ordnet sich dem Metallstil unter, auch das Ornament und das sonstige Beiwerk ist durch den Zweck des Gerätes und die Funktion der einzelnen Teile bedingt. Nichts hat selbständige Bedeutung oder ist um seiner selbst willen da (Th. Schreiber a. a. O. 418). Im Zusammenhange mit dieser Art der künstlerischen Formgebung sind auch die großen Silberfunde hellenistischer und römischer Kunst am ehesten verständlich.

Die römische Goldschmiedekunst.

Die vorwiegend plastische Neigung des abendländischen Kunstempfindens kommt in den römischen Silberfunden am stärksten zum Ausdruck. Der hervorragendste Fund ist der Hildesheimer.

An einzelnen Stellen haben Julius Lessing, dann Erich Pernice und Franz Winter in einer großen Publikation der Königlichen Museen zu Berlin, dem im Jahre 1868 bei der Einrichtung von Schießständen in der Nähe von Hildesheim von Soldaten gefundenen Silberschatz eine erschöpfende Würdigung zu teil werden lassen. Der in seiner ursprünglichen Stückzahl nicht vollständig erhaltene Schatz besteht aus Gefäßen und Gebrauchsgeschirr zur Ausstattung der Tafel eines vornehmen Römers, vermutlich eines Heerführers der Augusteischen oder nächstfolgenden Zeit. Die Ausführung der einzelnen Stücke weicht wesentlich voneinander ab. Die in Anwendung gekommenen Verfahren sind Guß in Verbindung mit Dreharbeit, Treibarbeit, Hart- und Weichlötung, Nietung, Gravierung, Feuervergoldung und Niello. Eine große Anzahl der Gefäße zeigt hierbei eine sehr feine Arbeit, während andere wieder in gröberer Technik ausgeführt sind.

Vor allem fallen jedoch künstlerische Unterschiede ganz besonders auf. Die Athenaschale (Fig. 19, S. 26) zeigt im Zusammenhang der Figur

mit dem Körper der Schale die feinste Berechnung. Wie eine Gloriole umgibt das Palmettenornament die ausruhende Göttin, in maßvoller Weise gleichzeitig das Gefältel der Gewandung zu lebendiger Wirkung steigernd. Dazwischen wirkt das kleinere Blattornament des Spiegels nach beiden Seiten hin in feinem Kontraste. Von ähnlich prächtiger Wirkung ist der große Mischkessel (Fig. 20, S. 27), der in Verbindung mit einem Einsatz zur Mischung des Weines diente. Darauf sollen wohl auch die Wasserpflanzen und Ranken, die Tritonen, Meerwesen und Seetiere hindeuten. Die feinen volutenartigen Ranken und die Relieffiguren überspinnen den

Fig. 19. Athenaschale aus dem Hildesheimer Funde in Berlin, kgl. Museen (nach Winter und Pernice). S. 25.

Mantel des Kessels und lassen überall Gesamtform und Wandung wirkungsvoll zur Geltung kommen. Bei diesen Arbeiten ist der Unterschied zwischen Relief und Grund aufs stärkste betont und beide Teile werden in verschiedenen Sehzonen zur Gesamtwirkung gleichwertig herbeigezogen (vergl. auch Fig. 21).

Bei einigen Maskenbechern (Fig. 22) erscheint daneben der Grund fast völlig mit Blattwerk und Tieren in krausem Durcheinander bedeckt. Auch bei diesen Arbeiten ist in noch größerem Maße der Reliefgrund eine plastische, abschließende Zone, welche die Aufgabe hat, das Relief, auf dessen Wirkung es einzig ankommt, rückwärts zu halten. Einen gänzlich anderen Charakter zeigen dagegen einige andere Arbeiten, die seltsamerweise auch zum Hildesheimer Fund gehören. Bei einem Teller (Fig. 23, S. 29) wurde in den Handflächen der Griffe durch das Aufrauhen des Grundes mit

Punzen eine Darstellung von Enten in bewegtem Wasser zu klarer Wirkung gebracht. Der Grund ist also hier nicht mehr eine gleichgültige, die Luft abschließende Fläche, sondern ein wesentliches Element der Tiefenwirkung. Die malerische Belebung durch kleine Eindrücke hebt den früheren Abschluß nach der Tiefe auf und läßt die Luft eindringen. Das Auge bleibt so über die eigentliche Tiefe im unklaren und für die

Fig. 20. Mischkessel aus dem Hildesheimer Funde in Berlin, kgl. Museen (nach Winter und Pernice). S. 26.

figürliche Darstellung wird der Eindruck des unendlichen Luftraumes durch die einfachsten Mittel erreicht. Der Grund liegt also mit dem Relief in gleicher Raumzone. Die gleiche Art künstlerischer Anschauung läßt sich bei den Stäben der Längsseiten beobachten. Das Muster des Blätterkranzes dieses durch Schmieden hergestellten Stückes ist nicht wie bei einem verwandten, durch Gießen hergestellten Ornamente einiger anderer Stücke des Schatzes plastisch herausgearbeitet, sondern durch Eindrücke

derart behandelt, daß eine malerische Wirkung erzielt wird. Auch die Pinienzapfen der Ecken sind durch ähnliche Eindrücke belebt.

Fig. 21. Becher aus dem Hildesheimer Funde (nach Winter und Pernice). S. 26.

Zur gleichen Gruppe von Arbeiten gehört der Rand einer Schale mit dem nicht zugehörigen Emblem des jugendlichen Herkules, zwei glatte Becher mit ähnlichem Blätterkranz am Rande, eine Eierschale und vor

Fig. 22. Becher aus dem Hildesheimer Funde (nach Winter und Pernice). S. 26.

allem zwei Humpen, deren ganze Erscheinung (Fig. 24, S. 30) auf gänzlich anderer Anschauung fußt. Die Wandung ist hier durch Rillen mehrfach eingezogen oder herausgetrieben. Darin liegt im Sinne des Materials

eine Reaktion auf den Einfall des Lichtes, die man als durchaus unrömisch bezeichnen muß. Verzierungen und Einzelheiten sind in Linien oder Punkten auf die Oberfläche eingeschlagen, die Tierfiguren in Relief hervorgetrieben und mit Konturen umzogen. Überall wurde bei der Herstellung eine malerische Behandlung der dekorativen Elemente im einheitlichen Zusammenhange mit dem Hintergrunde, der hier nicht mehr mit einem Reliefgrunde verwechselt werden kann, maßgebend. Von besonderem Interesse sind noch ein feines Ringornament aus kleinen eingedrehten Kreisen und auf dem unteren Fußrand ein Zickzackornament, das die oberen Ecken durch einen Punkt betont. Die Entstehung dieses Ornaments behandelt J. Hampel in seiner Arbeit über den Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, wonach aus den Zwischenräumen der Palmettenreihe einer Silberschale dieses sogenannte Zangenornament entstanden sein soll. Das Ornament findet sich auch auf dem Friese des Theoderichdenkmals in Ravenna und auf den Bruchstücken eines Goldpanzers, jetzt im Museum zu Ravenna, und deutet auf den östlichen Kunstkreis. Auch Pernice und Winter heben die letzte Gruppe von Arbeiten wegen der groben abgerissenen Linien und der flüchtigen, ungleichmäßigen Behandlung der Dekorationen aus dem Funde heraus.

Fig. 23. Teller aus dem Hildesheimer Funde (nach Winter und Pernice). S. 26.

Das Altertümliche in der Dekoration, sehr verschieden von der Art des Archaisierens, wie sie die im augusteischen Rom zur Blüte gelangte klassizistische Kunst übte, erklärt sich nicht aus einem Wiederaufnehmen, sondern aus einem erstarrten Festhalten früherer Kunstformen. Die Gefäße müssen ihren Ursprung in einer Gegend haben, die in alter Zeit durch

Import mit der griechischen Kultur in Berührung gekommen, für die aber in der Folge diese Quelle versiegt war.

Die Technik der Gefäße in ihrer Derbheit weist auf ein von den großen Kunstzentren der antiken Welt abliegendes Gebiet, auf „eine wenn nicht eigentlich barbarische, doch provinzielle Fabrik“ hin. R. Schöne (Hermes III, S. 478, Anm. 2) gibt den Hinweis auf eine Nachricht bei Livius XXXVI 40, durch die ein ausgedehnter Betrieb der Metallfabrikation für Gallien bezeugt wird und in der neben goldenem Schmuck insbesondere silberne gallische Gefäße von nicht kunstloser eigentümlicher Arbeit genannt werden. (Mommsen, Röm. Geschichte, T. III, S. 232; V. S. 105.) „Gallien hat in früherer Zeit durch die phokäische Kolonie Massalia griechischen Einfluß erfahren . . .“ Diese Annahme scheint in hohem Grade wahrscheinlich, doch bedarf es der wesentlichen Betonung der völlig verschiedenen künstlerischen Behandlung, wie sie bei der letzten Gruppe zum Ausdruck kam. Diese Art ist unzweifelhaft im eigentlichen Orient zu Hause, wo sie in anderer Form das ganze Mittelalter hindurch wirksam war. Die groben abgerissenen Linien, die flüchtige ungleichmäßige Behandlung ist der Ausdruck einer anderen, in künstlerischem Sinne überaus bedeutenden Entdeckung, die man auf ein mehr malerisches Kunstempfinden zurückführen muß, das in Gallien selbst wohl nicht bodenwüchsig war. Dort könnte eine orientalische Werkstatt bestanden haben, wahrscheinlich jedoch haben wir in diesen Stücken alexandrinische Importware vor uns. Die Nachricht bei Livius von „nicht kunstloser, eigentümlicher Arbeit“ dürfte bei diesen Arbeiten, die der römischen Anschauung immerhin nahe standen, doch wohl nicht zutreffen. Vieles weist bei diesen Arbeiten auf Kleinasien oder Ägypten, und vermutlich ist auch ein großer Teil des Fundes dort

Fig. 24. Humpen aus dem Hildesheimer Funde (nach Winter und Pernice). S. 28.

entstanden. Th. Schreiber (vergl. die alexandrinische Toreutik) hat darauf hingewiesen, daß die Form des bei dem Hildesheimer Funde sehr häufigen Schnabelgriffes ursprünglich alexandrinisch ist. Zu dieser Gruppe zählt in gleicher Weise ein zum Schatz gehöriger ägyptisierender Dreifuß. Nach Schreiber steht der Hildesheimer Silberfund, der Fund von Bernay, die pompejanischen Silberbecher und andere Stücke einerseits mit der hellenistischen Vasen- und Wandmalerei, anderseits mit hellenistischen

Fig. 25. Schale aus dem Funde von Boscoreale im Louvre. S. 32.

Reliefbildern in Beziehung; vor allem berührt sich der Inhalt der Darstellungen aufs engste mit den Stoffen und der Empfindungsweise der alexandrinischen Dichtung. Die Reliefdarstellungen zeigen ferner Gerätformen, Ornamente u. s. w., die, in etruskischer und in altgriechischer oder kleinasiatisch-ionischer Toreutik, ohne bemerkenswerte Analogien, nach dem hellenistischen Osten, und zwar nach Alexandrien, zurückweisen. Ein starker Zusammenhang zwischen Motiven des Silberschatzes und Zierformen von den Wänden des Hauses auf dem Palatin (Monumenti dell instituto XI, Tafel 22; Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei Tafel 9), ferner an den Wänden und dem Deckenstück des bei der Farne-

sina in Rom gefundenen Hauses (Monumenti dell instituto XII, Tafel 5 a, 18, 19; Lessing und Mau, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses) zeigt die Entstehung dieses Stiles, der auf Ägypten hinweist und einen Anhalt für die Zeitbestimmung in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Chr. ermöglicht (Pernice und Winter a. a. O. S. 64).

Fig. 26. Schale aus dem Funde von Boscoreale im Louvre. S. 32.

Auch der Silberfund von Boscoreale im Louvre (Fig. 25 u. 26, S. 31 u. 32), 1895 bei Pompeji am Fuße des Vesuv gefunden, weist in mancher Beziehung auf Alexandrien. Eine große Schale zeigt im Spiegel die plastische Halbfigur einer Frauengestalt, die als Personifikation von Alexandrien

Fig. 27 wie Fig. 26.

gedeutet wird. In der Rechten hält sie eine Schlange, in der Linken ein Füllhorn, Früchte mit Panther und andere Attribute. Zu dem Funde gehören annähernd hundert Schalen, Kannen, Becher, Löffel. Die einzelnen Stücke sind mit teilweise stark plastischen Darstellungen bacchantischer Züge, mit Tierdarstellungen und mythologischen Szenen belebt (Fig. 26 u. 27). Besonders bekannt sind mehrere Becher mit einer Reihe von Skeletten und griechischen Inschriften, die auf irdische Vergänglichkeit Bezug nehmen (vergl. Héron de Villefosse, Le trésor d'argenterie de Boscoreale).

Fig. 28. Fund von Bernay in Paris. S. 31 u. 34.

Theodor Schreiber weist in seiner „Alexandrinischen Toreutik“ darauf hin, daß die Denkmälergruppe, in welche der Hildesheimer Silberfund, pompejanische Silberbecher in Neapel und einige andere Stücke gehören, sich durch den Inhalt ihrer Darstellungen aufs engste mit den Stoffen und der Empfindungsweise der alexandrinischen Dichtung berührt. Auch der Fund von Bernay zeigt ähnliche Zusammenhänge (Fig. 28, S. 33). Zu diesem Funde gehören einfache glatte Gefäße und Kannen, zellenartig in Buckeln nach innen getrieben. Einige Stücke, hervorragend durch ihre Form, mit einfacher flacher Figurensilhouette, gehören noch dem 2. Jahrhundert vor Chr. an (Fig. 28, unten). Die meisten Stücke zeigen unruhig hervorspringende Reliefs, Centauren, Putten und Masken ohne Rücksicht auf die Form des Gefäßes.

Die plastische Formgebung dieser Gruppe von Silberarbeiten kommt im Gegensatze zur orientalischen Kunst durch die technische Herstellungsmethode selbst, den Guß, ein ureigentlich plastischer Vorgang, dann durch das Ziselieren und Überarbeiten der gegossenen Form am deutlichsten zur Anschauung.

Vermutlich schon in hellenistischer Zeit, dann im ersten und zweiten nachchristlichen Jahrhundert kannte man Formen aus leicht zu bearbeitendem Stein oder Stuck zur Herstellung von Wachsausgüssen, die dann in Metall umgesetzt wurden, entweder in einzelnen Teilen oder als Ganzes. Bei den drei Hermen vom großen Tisch des Hildesheimer Silberfundes formte der Silberschmied das Gesicht nach einem Modell ab, das im einzelnen bei den Locken und Blättern noch keine Bearbeitung aufwies, mit einer zweiten, gleich einfachen Halbform kann er dann die Hinterseite des Kopfes festgelegt haben. Das Detail wurde aus freier Hand in diesen Wachsausguß hineinmodelliert, und so entstanden an Stellen, die durch die einfache Form nicht zum Ausdruck kommen konnten, Verschiedenheiten. (Vergl. E. Pernice, Untersuchungen zur antiken Toreutik, Wien 1904, S. 172.) Als ein weiteres Beispiel führt Pernice die beiden Henkel eines großen Kraters aus Boscoreale an, die von ungewöhnlicher Feinheit der Detailarbeit sind. Trotz der scheinbaren Gleichheit finden sich Unähnlichkeiten, die auf mechanischem Wege undenkbar sind. Auch bei diesen Stücken wird eine einfache, die Gesamtumrisse sowie die Hauptteile enthaltende Form benutzt worden sein, an deren Wachsausguß die Details mit ihren Überschneidungen anmodelliert wurden.

Die Goldschmiedekunst des Mittelalters.
Die altchristliche Zeit.

Mittelalter bedeutet Kampf des ornamentalen Prinzips mit dem plastischen der Antike. Die christliche Kunst nahm die Antike auf, aber indem sie sich der alten Formen bediente, wurde allmählich etwas völlig anderes daraus. Die christliche Kunst zersetzte die Antike, sie vernichtete die heidnische Sinnlichkeit und setzte an die Stelle eine der Welt und ihren Freuden abgewandte abstrakte Kunst. Diese Kunst, die sich nicht mehr mit den sinnlichen Momenten der Natur befaßt, mußte einen ideellen

Fig. 29. Schmuckkasten im Britischen Museum zu London. S. 35.

Charakter annehmen. So wurde die mittelalterliche Kunst zu einer vorwiegend ornamentalen Kunst, die den Glanz einer anderen Welt zu schaffen suchte.

Die Goldschmiedekunst kam dieser Neigung aufs natürlichste entgegen. Die malerisch-koloristischen Eigenschaften des Materials und der Edelsteine werden zu eigentlichen Ausdrucksmitteln der mittelalterlichen Kunst.

Die antiken Traditionen und ihre sinnliche Realität leben jedoch noch lange Zeit nach. So bei einem 1793 auf dem Esquilin in Rom gefundenen Schatze, jetzt im Britischen Museum zu London, der in Silbermaterial antike Gestaltung von orientalischer Weichheit durchsetzt zeigt.

Das Hauptstück dieses Silberschatzes ist ein Schmuckkasten mit figürlichen Treibarbeiten aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts (Fig. 29, S. 35), darauf ein von Genien gehaltenes Porträtmedaillon mit

einem Paare, die Einführung der Frau in das Haus des Gatten, die Venus als Liebesgöttin und mythologische Gruppen. Die Figuren sind hier getrieben und innerhalb der abgeschrägten Seiten bildartig behandelt. Die plastische Formengebung ist bereits in jeder Weise negiert. Das gleiche gilt von einem kuppelförmigen Kasten, gleichfalls in London. Besonders

Fig. 30. Mittelstück eines Kreuzes im Dom zu Ravenna. S. 37

deutlich wird diese Auffassung bei einem Silberkästchen von St. Nazaro in Mailand, dessen einfache Würfelform gleichsam aus Bilddarstellungen ohne Rücksicht auf eine plastisch bedeutende Form zusammengesetzt ist. Die getriebenen Darstellungen, die wunderbare Speisung, das Urteil des Salomo u. a. sind hier bereits durch hintereinander im Raume verteilte, von gravierten Linien umrissene Gestalten wiedergegeben, wobei die entfernt stehenden an plastischer Deutlichkeit abnehmen. In dieser optischen Auffassung liegt nach Riegl (Spätrömische Kunstindustrie) die wichtigste

Seite spätrömischer Kunstentwicklung. (Abb. bei Graeven, Zeitschr. für christl. Kunst 1899.)

Zur altchristlichen Kunst zählt auch der Silberschatz von Luksor, den Grébaut bei Ausgrabungen im Innern des Tempels von Luksor fand. Er ist ein Kirchenschatz von der Art, die im Liber pontificalis erwähnt werden. Strygowski hat einzelne der Stücke in seinem Katalog der koptischen Kunst im Museum zu Kairo behandelt und abgebildet. Die Gegenstände sind in einfachster Flächenbehandlung gehalten: Ein Tragkreuz mit Inschrift, aus dem 5.—6. Jahrhundert, und drei Buchbehälterdeckel, wahrscheinlich für Evangeliare, capsae evangeliorum, wie sie durch Gregor von Tours und Gregor d. Gr. bezeugt sind, mit einfachem Monogramm und Inschrift. Dazu gehört ferner:

Ein Rauchfaß in Gestalt zweier halbrunder Schalen, die untere auf Fuß, die obere mit profiliertem Aufsatz, daran eine Kette. Der Typus weicht also von den Rauchfässern mit drei Ketten ab.

Ein Silberkreuz dieser Zeit, aus dem Kunsthandel in Luksor stammend, befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum.

Zu den späten Arbeiten dieser Gruppe gehören die in Sibirien gefundene Patene des Grafen Stroganoff in Rom mit getriebener Darstellung zweier Engel zur Seite eines Kreuzes und das überarbeitete Silberkreuz im Dom zu Ravenna, dessen Mittelstück die Maria Orans in weicher malerischer Behandlung zeigt (Fig. 30, S. 36). Für die Entstehung dieser Arbeiten spricht neben Byzanz besonders der christlich-orientalische Kunstkreis mit, der besonders in der Herstellung von Silberschüsseln (sassanidisch) im Anschluß an die Antike eine hohe Kunstfertigkeit besaß.

Der Orient und die Funde der Völkerwanderungszeit.

Von persischen Silberarbeiten sind in Perm zahlreiche Funde gemacht worden. Diese Schalen und Kannen mit Jagd- und Tierszenen in vollendeter Darstellung zeigen noch den Einfluß der griechischen Kunst. Wahrscheinlich gehörten derartige Stücke zum Tafelgerät byzantinischer Kaiser. Eine Aufzählung der Funde in „Russische Altertümer in Kunstdenkmälern“ von Graf Tolstoi und N. Kondakow (Lief III). Bedeutende Stücke dieser Art befinden sich im Britischen Museum zu London, im Louvre und in der Nationalbibliothek zu Paris. Vor allem zeigen diese Arbeiten sassanidische Fürsten auf der Jagd (Fig. 31, S. 38) in vollendetster Bewegung und auffallendem Naturalismus. Gegenüber der starken Stilisierung der Jagddarstellungen sassanidischer Gewebe des 6.—8. Jahrhunderts verkörpern diese Silberschüsseln noch die plastische Tendenz der

griechischen Anschauung. Eine Kanne mit Darstellung eines Greifen in Petersburg und ein Tiger auf einer Silberschüssel in der Pariser Nationalbibliothek gehören zu den besten Beispielen (Fig. 32, S. 39).

Im Zusammenhang mit diesen Arbeiten des sassanidischen Kunstkreises ist auch der Fund von Nagy-Szent-Miklos am ehesten erklärlich. In seiner äußeren Gestaltung steht dieser große Fund völlig allein. Im Jahre 1799 am Ufer der Arangha in Nagy-Szent-Miklos (Ungarn) ge-

Fig. 31. Sassanidische Silberschüssel in Paris. S. 37.

funden, wurde dieser sogen. Schatz des Attila für das k. k. Münz- und Antikenkabinett erworben. Noch heute sind die 23 Bestandteile des Fundes vorhanden. Letzte feststehende Urteile über Zeit und Herkunft dieser eigenartigen Schöpfung der Mischkultur des ersten Jahrtausends sind bisher nicht gegeben (vergl. Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, Budapest 1885). Der ganze Schatz zerfällt in zwei Gruppen, die sich leicht durch die verschiedene Art der dekorativen Behandlung unterscheiden, jedoch nicht allzuweit auseinanderliegen (Fig. 33—40, S. 40 u. 41). Die zweite Gruppe unterscheidet sich von der ersten im wesentlichen durch volutenartig geschwungene Stäbe, die einzelne Gefäße völlig überziehen. Die Tierdarstellungen sind hier in einzelne organische Bestandteile zer-

legt, während bei der ersten Gruppe das Figürliche noch organisch zusammenhängt. Offenbar ist hier der dekorativen Wirkung zuliebe sogar das Gegenständliche der dargestellten Tierszenen und Greifen geopfert.

Vermutlich diente diese eigenartige Ornamentik auch dem Zwecke, eine emailartige bunte Masse festzuhalten.

Die einzelnen Arbeiten sind vorwiegend aus Goldplatten getrieben, eine Art der Technik, die dem weichen und schmiegsamen Charakter des Goldes in hohem Maße entspricht. Die Art der angebrachten dekorativen Elemente, der figürliche Dekor, vor allem die Ornamente sind aus dieser Art der technischen Behandlung so glücklich entwickelt, daß einige dieser Arbeiten zum Gelungensten der Goldschmiedekunst gerechnet werden müssen, vergl. die Kanne rechts (Fig. 36, S. 40).

Fig. 32. Sassanidische Kunst in Petersburg. S. 38.

Der Gesamtdekor ist im Sinne des Materials durchaus malerisch empfunden. Nicht der unveränderliche Eindruck entscheidet, sondern der unter dem Wechsel des Lichtes vibrierende Glanz ist für den Dekor maßgebend gewesen. Am Halse jener Kanne sind nebeneinander breite ausladende Rillen angebracht, die das Licht gleichsam in die ideelle Wirkungssphäre der Kanne hineinziehen. Zwischen den Buckeln der Wandung ist ein schlangenförmig gewundenes Band so eingelegt, daß abwechselnd nach oben und unten ein elliptisches Feld entsteht. Durch die Vertiefung des Bandes und das Hervortreten des Buckels kann, ein echt malerisches Prinzip, Buckel und Band nach Belieben als Muster oder auch als Grund genommmen werden. Bei einer anderen Kanne umrahmen kreisförmig ineinandergeschlungene Bänder figürliche Darstellungen von Jagd- und Tierszenen, und man kann auch bei diesen Stücken, wie bei der Webekunst,

Fig. 33.

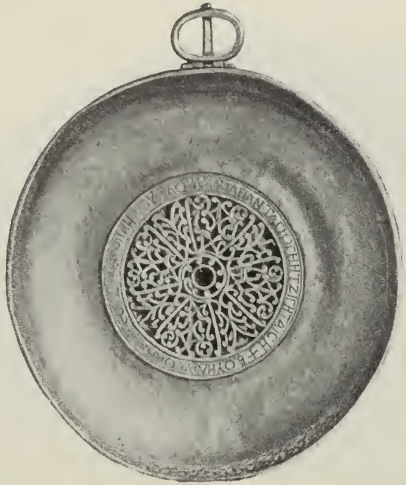


Fig. 34.

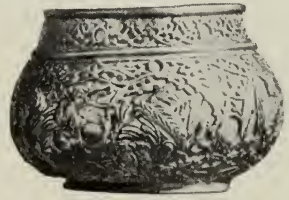


Fig. 35.

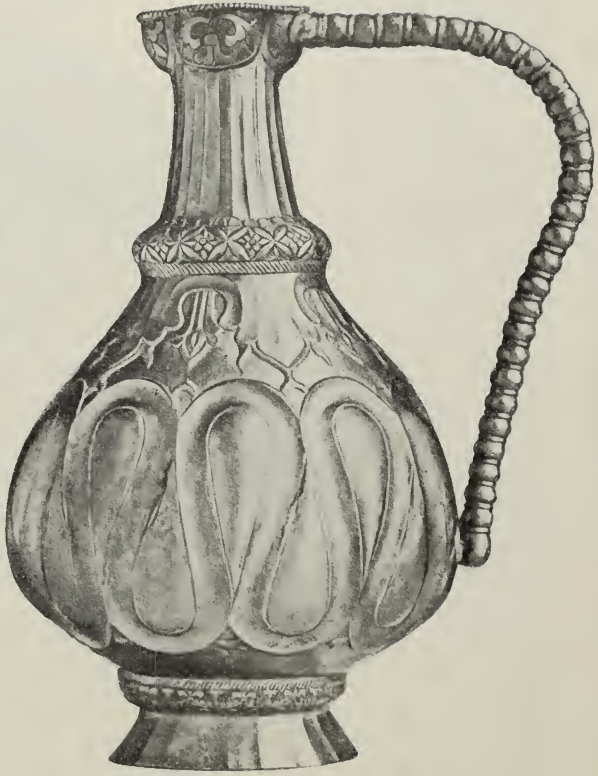


Fig. 36.

Fund von Nagy-Szent-Miklos in Wien. S. 38.

Fig. 37.

Fig. 38.

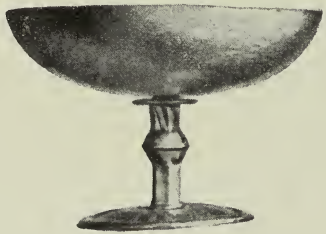


Fig. 39.

Fig. 40.

Fund von Nagy-Szent-Miklos in Wien. S. 38.

fast ohne weiteres auf orientalische Beeinflussung schließen. Die Bänder bestehen aus feinen von Perlenschnüren eingefaßten schuppenartigen Ornamenten, die hier für das Auge eine stark schillernde, fast rotierende Bewegung annehmen. Auch bei dieser Ornamentik bezweckt das gleiche Prinzip einen wechselnden Eindruck zu erzielen. Schon das Perlmuster des Randes (aufgelötet) ist dem wechselnden Einfall des Lichtes überaus günstig. Dasselbe bezweckt das Perlstabmotiv des gebogenen Henkels der Kanne, deren Form an die persische Kanne späterer Zeit erinnert. Einer der Henkel zeigt auf den einzelnen Rundungen kleine Kreise und eingekerbte Dreiecke, die ursprünglich mit farbiger Masse ausgefüllt waren und den Reiz des Malerischen noch koloristisch verstärkten.

Die ganze Auffassung dieser Arbeit weist in der vollendeten Gestaltung der Motive auf einen alt geübten Kunstkreis. Manches deutet auf Persien. Ein auf den jagenden König anspringender Tiger scheint nach sassanidischen Geweben fast kopiert. Auch das sternförmige Motiv am Halswulste einiger Kannen kommt auf orientalischen Stoffen vor. Seine Entstehung ist auf die Überschneidung von vier in einem Punkte sich berührender Kreise zurückzuführen. Bei einem anderen Kruge sind auf Feldern rautenförmige Muster, darin Kreuzlein und kleine Dreiecke angebracht, ein Muster, das in seinem unendlichen Rapport von Geweben herstammt.

Auch die Bäume in den Zwickeln zwischen den großen Kreisen mit figürlichen Darstellungen deuten auf einen ähnlichen Ursprung. Die figürlichen Darstellungen weisen dagegen auf einen primitiveren oder barbarischen Kunstkreis. Aus Inschriften, die auf einzelnen Stücken sich befinden, soll der Fund bereits im 5. Jahrhundert im Besitze zweier gepidischer Fürsten gewesen sein.

Als Entstehungskreis im Hinblick auch auf den Fundort kommen am meisten die griechischen Handelsstädte am Ufer des Schwarzen Meeres in Betracht.

Dorthin kamen bereits seit dem 3. Jahrhundert nach Chr. zahlreiche Gotenschwärme; jedenfalls muß man bei diesem Schatze an eine Gegend denken, die den verschiedensten Einflüssen zugänglich war.

Aus Gründen paläographischer Natur hat man an der Hand von Inschriften angenommen, daß die Gefäße des Schatzes dem 5. oder 6. Jahrhundert nach Chr. angehörten. Nach Bruno Keil (Repertorium f. Kunstwissenschaft 1897, Bd. 11, S. 256) jedoch kann man aus der Paläographie der Inschriften nicht auf das Alter des Schatzes schließen, da die benutzte Buchstabenform bis ins 10. und 11. Jahrhundert Geltung hatte. Nach den Inschriften kann man weiterhin bulgarischen Ursprung des Schatzes (vergl. Hampel, Altertümer in Ungarn in der Zeit vom 7. bis 8. Jahrhundert, I. S. 156) annehmen. Die Gegend, wo der Schatz ge-

funden wurde, war ein zwischen Avaren und Bulgaren streitiges Gebiet geworden und vermutlich kam sie im 9. Jahrhundert, nachdem die Macht der Avaren gebrochen war, zeitweilig in bulgarischen Besitz. In dieser Zeit sind bulgarische Inschriften bekannt, die bezeugen, daß die Bulgaren als Erben altgriechischer und byzantinischer Kultur sich auf ihren Denkmälern griechischer Sprache bedienten. Die große Masse der bulgarischen Völker nahmen das orientalische Christentum (um das Jahr 864) an, so könnten sich die Zeichen des Kreuzes erklären, die auf dem Schatze verschiedentlich vorkommen.

Kondakoff (Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, 1892, S. 36) sieht in der Ornamentik der Kreuze syrischen Stil, in den Kompositionen Nachwirkungen griechischer Kunst. Das Erscheinen von persischen Elementen lasse vermuten, daß die Hauptstücke des Schatzes auf byzantinischem Boden entstanden seien.

Der Fund wird neuerdings wieder den Bulgaren zugeschrieben (vergl. Hampel a. a. O.; Strygowski, Monats. f. kunstw. Lit. 1906).

Die Hauptstadt dieses Volksstammes übte als Vereinigungspunkt nordischer Waren eine starke Anziehungskraft auf die arabische Kaufmannschaft, die daselbst freundlicher Aufnahme umsomehr gewärtig sein durfte, als König und Volk der Bulgaren sich zum Islam bekannten. Diese eigenartige Verbindung scheint am besten die eigentümliche Kunstart der Arbeiten von Nagy-Szent-Miklos zu erklären. Doch wird man kaum an bulgarische Arbeiten selbst denken können. Einzelne Arbeiten zeigen derart starke sassanidisch-arabische Elemente, daß man den Ursprung in diesem Kreise suchen muß. Vermutlich sind die Arbeiten von arabischen Künstlern im Lande der Bulgaren selbst entstanden. So könnten sich gewisse auf barbarische Interessen deutende Motive, wie der Barbarenfürst mit Gefangenen, erklären. Auch die Elemente des persischen Kunstkreises würden auf diesem Wege verständlich scheinen.

Der eigentliche Orient war von jeher im Besitz einer hochentwickelten Technik. Auch die Zelleneinlage in Gold (Verroterie cloisonnée) nimmt von dort ihren Ausgang.

Schon bei dem Schatze vom Oxus in Westturkestan aus dem 5. und 4. Jahrhundert vor Chr. (im Britischen und im South-Kensington-Museum) sind die Körper von Greifen zur Aufnahme von Edelsteinen oder buntem Glas mit Vertiefungen versehen, im Gegensatz zur griechischen Auffassung also ein Hintanstellen der plastischen Form zu Gunsten einer malerisch-koloristischen Neigung (Fig. 41, S. 44). Auf Brust, Nacken und den Außenseiten der Flügel sind gleichfalls Zellen eingefügt, die mit farbigen Steinen — eine Art Blauspat — gefüllt waren (vergl. Franks Bequest, The treasure of the Oxus, London 1905).

Aus dem 2. Jahrhundert vor Chr. befindet sich im Britischen Museum

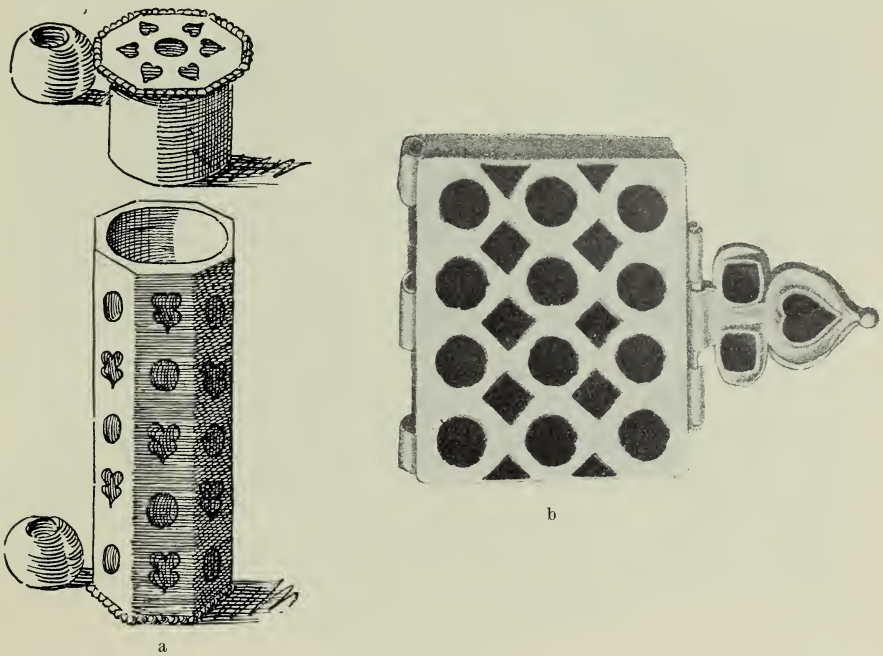
ein goldener Gefäßhenkel (Fig. 42a, S. 45) mit Almandin und grünen Steineinlagen in Kreis- und ineinandergeschobenen Herzformen, der bei Jelalabad gefunden wurde (vergl. Archaelogia LVIII, 1902, S. 261 u. pl. 16).

Schon im Jahre 1886 hat Tischler die Ansicht ausgesprochen, daß die Verroterie cloisonnée im 3. Jahrhundert nach Chr. aus Persien in die westlichen Gebiete durch die wandernden Barbaren getragen worden sei (Physikalisch-ökonomische Gesellschaft Königsberg 1886, Sitzungsberichte S. 39). In der Tat läßt sich ein unleugbarer Zusammenhang von Haupt-

Fig. 41. Fund vom Oxus in London (nach Franks Bequest). S. 43.

werken der Völkerwanderungskunst mit solchen persischen Ursprungs nachweisen. Zunächst muß ein im Museum zu Wiesbaden aufbewahrter Beschlag, der in Wolfsheim bei Mainz gefunden wurde, hier herangezogen werden (Fig. 42b, S. 45). Das Stück zeigt nach Professor Gildemeister die persische Inschrift Artachschatr und würde, vorausgesetzt, daß die Lesung stimmt, in die erste Sassanidendynastie von 226—300 nach Chr. gehören. Cohausen (Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde, XII [Taf. XII]) vermutet, daß dieses Schmuckstück durch den Kaiser Alexander Severus, der in Persien war und bei Mainz ermordet wurde, nach Deutschland kam. Wichtiger ist die Anordnung der dunkelroten Hyazinthen im Goldgrunde. In versetzten Reihen wechseln Kreis und Raute als Muster in unendlichem Rapport. Zu beiden Seiten überschneidet der

Rand das Rautenmotiv, für die Vorstellung eine Anweisung auf die endlos gesteigerte Fortsetzung. Diese Anordnung ist für den persischen Kunstkreis typisch. Man findet sie vor allem in der Webekunst, wo Kreise und Zwickelfüllung in unendlichem Rapport ähnlich angeordnet sind. Die gleiche Anordnung zeigt die Chosroesschale der Nationalbibliothek, bei der die Kreise bereits dicht aneinandergerückt, die gleiche Raute als Zwickelfüllung zeigen (Fig. 43, S. 46). Nach dem Spiegel werden die Kreise kleiner, ein Prinzip, das eine Steigerung ins Unendliche anstrebt und dem beweglichen Eindruck zuliebe geschaffen ist.



a b

Fig. 42. a) Gefäßhenkel von Jelalabad im Britischen Museum. S. 44.
b) Beschlag in Wiesbaden. S. 44.

Riegl verhielt sich diesen beiden Denkmälern als Zeugnis für einen orientalischen Ursprung der Granateneinlage in Gold gegenüber ablehnend, weil die Chosroesschale in eine Zeit falle, die dieser Arbeit keineswegs die Priorität vor den europäischen Denkmälern der gleichen Art verleihe, während doch das Wichtigere hier die bestimmte Anschauung eines Kunstkreises scheint, die zufällig durch dieses späte Denkmal vertreten wird. Daß für den Beschlag von Wolfsheim der Stil, in dem die Granateinlage verwendet erscheine, kein völlig ausgesprochen koloristischer sei, kommt weniger in Betracht, da diese Arbeit charakteristische Merkmale der Verteilung zeigt, die auf anderen Denkmälern der sogen. Völkerwanderungs-

kunst wiederkehren und eine Entwicklung zur Chosroesschale in hohem Grade denkbar erscheinen lassen.

Das Wesentliche der ganzen Anordnung der Chosroesschale liegt in der gleichwertigen Behandlung von Grund und Muster, von Kreis und Rautenzwickel. Das Gerippe der Goldfassung bildet ein zusammenhängendes Muster. Dazwischen werden die Kreisfüllungen mit zentralem Herzmotiv und die Zwickel zu einem gleichwertigen Wirkungsfaktor, der eine Trennung zwischen Grund und Muster unmöglich macht und einen reich be-

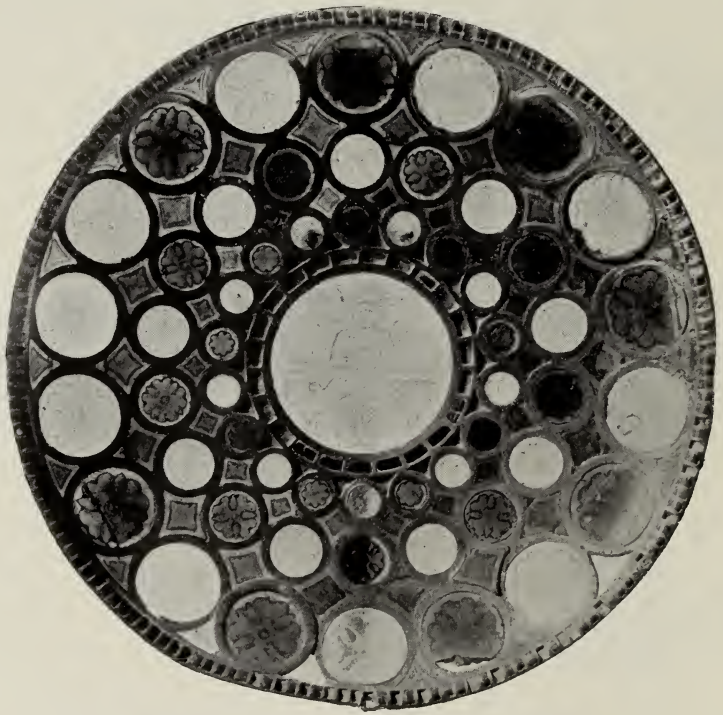


Fig. 43. Chosroesschale in der Nationalbibliothek in Paris. S. 45.

wegten Eindruck ermöglicht. Das Schmuckstück von Wiesbaden und die Chosroesschale vertreten so zwei Stadien künstlerischer Entwicklung, die für die Kunst der Völkerwanderungszeit von großer Bedeutung werden. Das Einbetten der Hyazinthen in eine grundartige Fläche beim Schmuckstück von Wiesbaden führte allmählich im Fortschreiten der künstlerischen Erkenntnis zur Einschränkung des Grundes auf eine schmale Fassung (Kante, Steg), weil bei der Eigenschaft des Goldes, das selbst in feinen Stegen die schimmernde Metallfarbe widerspiegelt, der künstlerischen Qualität des glänzenden Materials vollauf Genüge geleistet wird.

Es sind die gleichen künstlerischen Gesetze, die Riegl ausspricht:

„Die Kunstabsicht war auf eine oberflächliche Verschleierung des Ver-

hältnisses zwischen Grund und Muster gerichtet. Hand in Hand damit ging die Herstellung des Musters aus solchen Motiven, die nicht nach der Natur gebildet waren, sondern, als komplementäre Motive aus der Grundfläche geboren, eine rein künstlerische Existenzursache hatten; und indem der Grund auf Linie (oder doch Stege von nicht mehr als Linienbreite) zwischen den Mustermotiven reduziert wurde, mußte er notwendigermaßen die äußere Konfiguration der ihn begrenzenden Mustermotive annehmen, woraus sich abermals komplementäre Bildungen ergaben."

Dieser unstreitig enge Zusammenhang in der Anwendung künstlerischer Wirkungsfaktoren zwischen angeblich „spätrömischen" Denkmälern

Fig. 44. Greifenmuster von Tak-i-Bostam (nach Lessing). S. 47.

und persischen Arbeiten kann nur auf den gleichen Ursprung, nämlich den persischen zurückgeführt werden. Hier sei zunächst auf ein wichtiges Denkmal verwiesen, welches zum Verständnis von Arbeiten der Völkerwanderungszeit unbedingt vorausgeschickt werden muß.

In der Zwickelfüllung des Greifenmusters von Tak-i-Bostam (vergl. J. Lessing, Die Gewebesammlung) aufgenommen durch Fr. Sarré (Fig. 44, S. 47) kehren mehrere der komplementären Bildungen wieder, die Riegl bei Gelegenheit der Durchbrucharbeiten erwähnt:

Das Mandelmotiv, das geschweifte Mandelmotiv, das Bohnenmotiv, Herzmotiv, wobei sich die einzelnen Motive doppelt übereinanderlegen, die äußere Bildung sich darunter noch einmal wiederholt und innerhalb dieses Musters ein Grund nicht vorherrscht. So wird für das Auge eine große

Lebendigkeit des Eindruckes erreicht. Das gleiche Gesetz, hier einzeln in Stein nicht anders ausführbar, herrscht bei dem Funde von Apahida (Fig. 45, S. 48), wo sich die bohnenförmige Konfiguration des roten Gesamtmusters im Innern des Beschlags auch in dem einfassenden Rande (Grunde) unmittelbar wiederholt.

Die gleiche Auffassung wiederholt sich vor allem auf Besatzstücken koptischer Gewänder. Hier ist es eine überaus häufige Erscheinung, daß im Innenmuster der äußere Umriß des Ganzen widerklingt. Und es wird

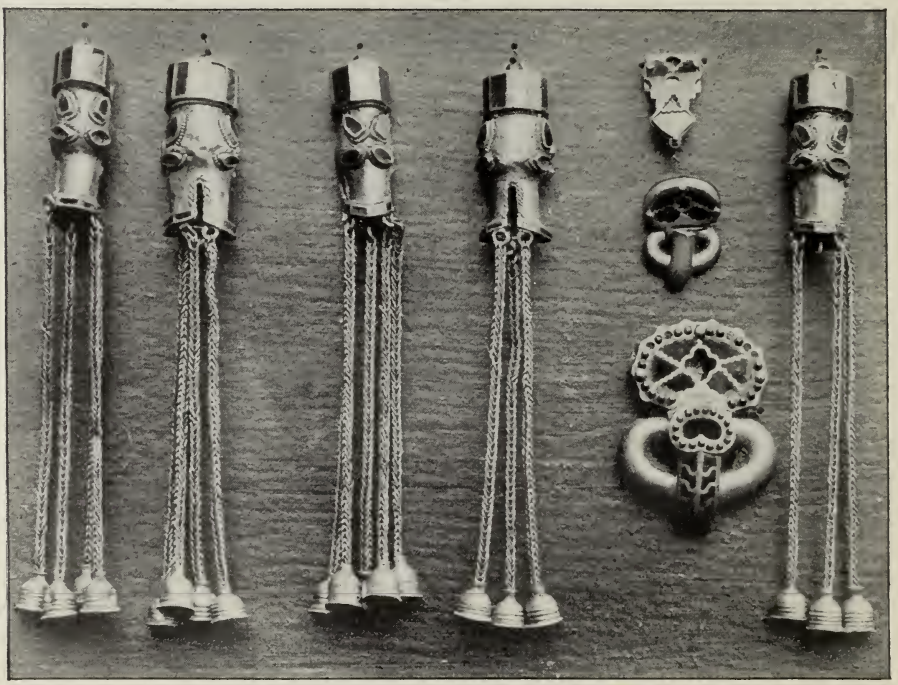


Fig. 45. Fund von Apahida in Wien. S. 48.

nunmehr zu untersuchen sein, inwieweit diese Erscheinung in der Goldschmiedekunst von Bedeutung wird.

Die Arbeiten der Völkerwanderungszeit, besonders die Zellengoldschmiedekunst, kann nur im Zusammenhang mit der künstlerischen Auffassung des östlichen Kunstkreises erklärt werden. Wie Riegl (a. a. O. S. 173) betont hat, brauchen bei dieser Technik die Zellen nicht nur aus schmalen Oberkanten hergestellt zu sein, sie können vielmehr in ausgedehnten grundartigen Flächen bestehen, in welche die Granaten (gespaltete Edelsteine, Hyazinthen, Rubine) oder Glasstücke eingebettet werden. Bedingung war bloß, daß die Zellen sich in keinem Punkte untereinander berühren durften und in mehreren regelmäßigen Abständen einander folgen mußten. Die gemeinübliche Bezeichnung „Zellengold-

schmiedekunst" wird daher besser durch Granateinlage in Gold ersetzt, weil diese einerseits das Maßgebende der Kunstabsicht, die Verbindung der schimmernden Metallfarbe des Goldes mit der dunkelroten Färbung der Granaten, zum Ausdruck bringt, anderseits vom Technischen bloß das Wesentliche — die koordinierende Einbettung der Granaten in das Gold — nicht aber die mannigfach wechselnde Ausführung im einzelnen namhaft macht.

Das Wesentliche dieser Arbeiten ist jedenfalls, daß meistens in zusammengelöteten Stegen oder Wänden eine weiße, gipsähnliche Masse eingeführt, darauf eine schraffierte Goldfolie gelegt wird, die den Zweck hat, die zuletzt aufgesetzte Granateinlage zu beleben.

Für die Auffassung dieses engeren orientalischen Kunstkreises kommt vor allem der Hauptfund von Petrossa, der sogen. Schatz des Gotenkönigs Athanarich († 381), in Betracht, der einen besonderen stark persischen Charakter trägt. Der Fund von Petrossa, heute im Museum von Bukarest, ist der größte und kostbarste Fund der Völkerwanderungszeit. Er umfaßte ursprünglich 22 Goldarbeiten. Der Fund besteht heute noch aus zwölf Stück, vier Vogelfibeln, einem Halsschmuck, zwei korbartigen Schalen, achtseitig durchbrochen, einer hohen Kanne mit Platte, einer Schale mit einem Kreis von Gottheiten und kleineren Schmuckstücken. Besonders die Vogelfibeln sind derart mit Steinen bedeckt, daß der eigentliche Goldgrund zum Teil völlig verschwindet (Fig. 46, S. 49). Die große Fibel zeigt hierbei eine Reihe von Motiven, die in jeder Beziehung das Prinzip des unendlichen Rapportes verraten. So das Schuppenmuster auf den Schultern, das in gleicher Weise auf dem Flügelschild des sassanidischen Greifenstoffes im South-Kensington-Museum wiederkehrt. (Vergl. Fig. 44, S. 47.) Auf dem Bruststück des Adlers befindet sich ein Muster, dessen Eckfüllung nur als Rapport eines unendlichen Musters Bedeutung gewinnt. Hier wie bei allen Einzelmotiven der Fibel, dem Herz- und Scheibenmotiv am Halse, dem Schuppenmotiv der Schultern entscheidet die gleiche künstlerische Auffassung. Dieses System ist aus dem Kunst-

Fig. 46. Vogelfibel von Petrossa. S. 49.

kreise der Gewebe, so die Reihung der Scheiben und Herzmotive aus der sassanidisch-vorderorientalischen Kunst hinreichend bekannt. In diesem Prinzip ergibt sich eine Handhabe, die eine Gruppierung noch weiterer Arbeiten des gleichen Kunstkreises ermöglicht, denn die Art dieser ganzen Auffassung setzt in ihrem Appell an Erfahrung und Vorstellung eine derart gereifte künstlerische Bildung voraus, daß primitive Kulturen sie

Fig. 47. Halsschmuck von Petrossa. S. 50.

weder von vornherein ausüben noch auch in ihrer Nachbildung das Wesentliche ihrer Bedeutung erfassen würden.

Bei den übrigen Fibeln besteht der Dekor der Verroterie cloisonnée aus komplementären Motiven, die nicht nach der Natur gebildet sind, sondern, aus der Grundfläche geboren, eine rein künstlerische Existenzursache haben (vergl. Riegl a. a. O. S. 174). So die tropfenförmigen Bildungen, das Bohnenmotiv, Scheiben und ein Blatt mit geneigter Spitze (vergl. über letzteres Strygowski, Über das Vorkommen dieser Form in koptischen Seidenstoffen, Jahrbuch der preuß. Kunsts. 1903). Auch beim Halsschmuck des Fundes kehren die aneinandergereihten Herzmotive wieder. Daneben zeigt sich eine merkwürdige flügelartige Bildung, die wahrscheinlich das zunächst in der sassanidischen, dann arabischen und später in der Webekunst des hohen Mittelalters heimische und sehr be-

liebte Flügelmotiv variiert (vergl. bei Wallis, Ein verwandtes Motiv auf arabischer Keramik des 12. und 13. Jahrhunderts).

Zu den bemerkenswertesten Stücken des Fundes gehört die große korbartige Schale, deren überragender Rand seitlich von Panthern gehalten wird (Fig. 48, S. 51, vergl. dagegen die römischen Gefäße S. 33). Die achtseitige unten abgeschrägte Schale ist völlig frei gearbeitet. Die Wandung besteht aus Almandinen oder farbigem Glas in Rosetten. Die Stäbe des Gerippes waren mit Granaten und grünen Steinen belegt. Die Körper der Panther sind mit kleinen Granaten und Perlen gespickt. So ist in jeder Beziehung ein denkbar koloristischer Eindruck erreicht, der im wesentlichen in der völligen Auflösung jeder architektonisch und plastisch kompakten Form beruht. Die Steinlage der Stäbe und Ränder erinnert an den Rand der Chosroesschale in der Bibliothèque nationale, die Rosetten deuten auf den alten Orient, die Tiger haben in der Art

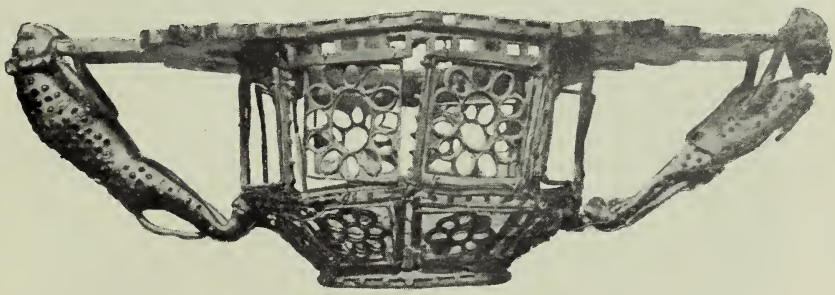


Fig. 48. Schale von Petrossa. S. 51.

der Behandlung eine gewisse Verwandtschaft mit den Tieren sassanidischer Gewebe (Abb. bei Lessing a. a. O.).

Bei den übrigen Stücken des Fundes der hohen, spitzovalen Kanne, deren Wandung durch Rillen belebt ist, und einer runden Schale sind Wellen und Palmettenmotive in der Weise verwandt, daß der Grund zwischen dem eigentlichen Muster sich wieder als Muster hervorhebt. Dieser mustergleiche Grund (nach Riegl) kann in seinem Ursprunge mit ziemlicher Sicherheit auf den Orient zurückgeführt werden. Es ist die gleiche Art der Flächenbelebung, die später in der arabischen Kunst die mannigfachste Lösung erfahren hat.

Neben diesen Arbeiten des orientalischen Kunstkreises scheint eine runde Schale mit einem Kranze mythologischer Gottheiten, die sich um eine sitzende Frauengestalt gruppieren, mehr auf eine in griechisch-barbarischer Anschauung variierte Kunstbildung vielleicht im Norden des Schwarzen Meeres zurückzugehen. Die Frauengestalt, vermutlich die „Erde“, ist von de Linas mit babylonischen Gottheiten zusammengebracht worden. Charakteristisch ist, daß die Weinlaubranke des Randes auch

nach unten über die Einfassung herunterhängt, also ein völlig neues Raumempfinden, das der klassischen Kunst fernlag (Fig. 49, S. 52).

Die beim Funde vorkommende Technik des Zellenmosaiks ist so raffiniert, daß nur eine ausgebildete, mit allen Wirkungsmitteln vertraute Kunstübung hier in Betracht kommen kann. Inwieweit man primitiven Völkern Anteilnahme und Verständnis an Werken dieser Kunstübung, die fast im gesamten Bereiche der von den Stämmen der Völkerwanderung

Fig. 49. Schale von Petrossa. S. 51.

berührten Gebiete gefunden wurden, zuschreiben kann, ist eine Frage, die von Fall zu Fall entschieden werden muß. Das Problem wird hier besonders verwickelt. Die Ansichten der einzelnen Forscher waren von jeher sehr geteilt. Nur darüber war man einig, daß die Goten und andere Volksstämme als Vermittler und Übertrager einer ganzen Reihe verwandter Arbeiten angesehen werden müssen. De Lasteyrie, der Schöpfer des Begriffs dieser Kunst (Histoire de l'Orfévrerie, Paris 1877), hielt die Arbeiten des 4.—8. Jahrhunderts für Erzeugnisse der einzelnen Stämme, die sie auf ihren Zügen vom Nordufer des Pontus überallhin verbreiteten, indem sie unter verschiedenen fremden Einflüssen dennoch im wesentlichen die

eigenen Ausdrucksformen bewahrten. Wenn Labarte dagegen den Ursprung der bedeutenden goldenen Schmuckstücke aus einzelnen Funden auf byzantinische Goldschmiede zurückführt, so erscheint auch diese Ansicht bei der Kompliziertheit der vielfach vermischten Kunstübung begreiflich. Die übrigen Ansichten der einzelnen Forscher sind so verschieden wie die in Betracht kommenden Möglichkeiten. Die Schwierigkeit der Frage liegt in dem Umstande, daß wir es im großen und ganzen mit einer verwandten Kunstübung zu tun haben, die jedoch im einzelnen verschiedene Auslegung finden kann. Und man wird in der Tat mit verschiedenen Annahmen zu rechnen haben. Sicherlich wird man annehmen können, daß die Goten und andere Volksstämme zum großen Teile ihre eigenen Künstler geliebt haben, die in einer beweglichen Werkstätte ihre Arbeiten ausführten. So würde sich im einzelnen auch die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Arbeiten erklären, die je nach dem Wechsel des Standortes den verschiedensten Eindrücken nachgab. Auch kann man annehmen, daß Völkerstämme, die eine derartige Expansionskraft erreicht hatten, auch in Anfertigung von Dingen allerlei Art, des Gebrauches und des Schmuckes mit der Zeit eine große Fähigkeit erreicht haben mußten. Auf einer alten Begräbnisstätte in Coulaincourt fand man in einem Grabe das Handwerkszeug eines Goldschmiedes, darunter auch kostbare Steine zur Herstellung von Schmuckstücken. Diese Tatsache scheint für die Goldschmiedekunst des 5.—6. Jahrhunderts von großer Wichtigkeit (vergl. Cl. Boulanger, Le Mobilier funéraire Gallo-Romain en France, Paris 1902 bis 1905).

Wahrscheinlich haben auch die gotischen Stämme schon zur Zeit ihres Aufenthaltes im Norden des Schwarzen Meeres selbst eine reiche Kunstindustrie besessen. Die Allgemeinheit vieler Stileigentümlichkeiten kann unmöglich nur durch Einwirkung und Einflüsse erklärt werden. Nur ein längeres Hineinleben und längere Übung kann eine Erscheinung begreiflich machen, die den einzelnen Stämmen völlig eigentümlich ist, ja wie der Ausdruck ihres Wesens scheint. Die Eigenart der Lage nördlich des Kaukasus und die Leichtigkeit der Verbindung auf dem Schwarzen und Kaspischen Meere würde die seltsame Phantastik der Mischtechnik erklären. Charakteristisch für viele Arbeiten der Frühzeit ist der wenig gegenständliche Ausdruck und eine Phantastik der Ornamentik, die nur rein malerisch genommen werden kann. Das fremdartig Anziehende und Unverständliche, wie es den Goten reichlich vor die Augen kam, kann hierzu die Veranlassung gewesen sein. Schon bei szythischen Arbeiten des südlichen Rußlands fiel diese den Gegenstand völlig zerlegende Art auf (S. 14), so daß man Mühe hatte z. B. ein Tier in seinen organischen Bestandteilen auseinanderzuhalten. Es ist die gleiche Art, die ursprünglich in der nordischen und angelsächsischen Kunst eine so große Rolle spielt

und dort zu einer völligen Trennung von Kopf und Gliedern bei Tierdarstellungen und zu völlig neuen Ausdrucksformen geführt hat. Byzanz allein vermag die Eigenart und weite Verbreitung der Völkerwanderungskunst nicht zu erklären. Denn es handelt sich hier nicht um eine schnell vorübergehende Erscheinung, sondern um fest eingewurzelte Äußerungen einer Kunstübung, die noch nach Jahrhunderten ihre Kraft zu bewahren vermochte. Diese Erscheinung kann nur durch lokale Bedingungen erklärt werden. Die Länder nördlich des Schwarzen Meeres kommen am ehesten für die Entstehung einer derartigen Mischkultur in Betracht. Hier konnte das Gold selbst aus dem Ural, Steine und Almandine aus Syrien, Persien und Indien gleichzeitig mit der künstlerischen Anschauung dieser Länder aufs leichteste zusammengetragen werden. Das alte Szythien kommt einzig für diese Mischkunst in Betracht. Hier vor allem herrschte auch die Tradition der griechisch-szythischen Mischkunst.

Bei den Stücken des engeren orientalischen Kunstkreises zeigt sich hier vor allem die Neigung, durch ornamentale, besonders komplementäre Bildungen einen denkbar beweglichen und malerischen Materialeindruck hervorzurufen. Die eingelegten Granaten sind meist durch Zickzackstege und Reihenmotive möglichst lebendig gemacht. Bei vielen Arbeiten ist der Rapport eines unendlichen Musters ausgeschnitten, ein Appell an die Vorstellung also, der nur in einem so fortgeschrittenen Kunstkreise wie dem orientalischen möglich ist.

Bei den Stücken des byzantinischen Kunstkreises zeigt sich dagegen die Neigung, Edelsteine und Goldkörner plastisch auf den Goldgrund aufzulegen. Diese beiden Faktoren, der orientalisch-malerische und der byzantinisch-plastische, gehen in der Kunst der Völkerwanderungszeit nebeneinander her.

Byzanz und die Funde der Völkerwanderungszeit.

Neben der mehr orientalischen Richtung wirkte auch Byzanz auf die künstlerische Gestaltung der Funde der Völkerwanderungszeit ein. Byzanz verarbeitete einerseits antike Traditionen, auf der anderen Seite nahm es orientalische Elemente (Zellenverglasung) auf. Eine Scheidung beider ist schwierig und meist kaum durchführbar. Aber es scheint, daß in der Goldschmiedekunst die eigentlich byzantinischen Elemente ein mehr plastisches Prinzip, z. B. das Aufsetzen der Steine auf die Grundfläche, nicht so sehr das Einsetzen in einen mustergleichen Grund vertreten.

Die Frage nach dem Ursprung der Kunst der Völkerwanderungszeit gestaltet sich nach dieser Richtung besonders schwierig. Bei jedem einzelnen Stücke müßte man die Elemente seiner Entstehung festlegen. Es ist

unmöglich, einzelne Arbeiten mit der Bezeichnung des spätrömischen oder byzantinischen Kunstkreises zu erschöpfen. Byzanz und der Norden des Schwarzen Meeres war damals ein großer Mischkessel, in dem alle denkbaren Elemente sich bewegten. Um hier klar zu sehen, bedarf es einer genauen Festlegung zahlreicher technischer Verschiedenheiten.

Wenn man hier von einer Beeinflussung der germanischen Kunst durch diese höher stehenden Kulturen sprechen will, so kann man im allgemeinen annehmen, daß eine primitive Kunstübung der ungeübten Auffassung angenehmer war. Die stark malerische orientalische Kunst hat auf den barbarischen Geschmack sicherlich eine ungleich größere Anziehungskraft ausgeübt, wie die hoch entwickelte des griechisch-römischen Kunstkreises. Man braucht hier nur an die weitgehendste abendländische Beeinflussung durch die hochentwickelte Webetechnik des Orients zu denken, die aus technischen Gründen in figürlichen Darstellungen rohe Stilisierungen bevorzugte, jedoch für das ungeübte Auge überaus eindrucksvoll ist, um dem orientalischen Kunstkreis eine hohe Bedeutung im Kunstleben der Wandervölker einzuräumen. Koloristische, wenig scharf umrissene Darstellung ließ der primitiven Deutung weiten Spielraum, und es läßt sich mit Leichtigkeit eine große Anzahl von Ornamenten der germanischen Stämme auf ein Mißverstehen solcher des östlichen Kunstkreises zurückführen. Die individuell stark ausgeprägte klassische Kunst der Hellenen mußte dem Massengeschmack der barbarischen Völker unverständlich bleiben.

Um eine griechische Ranke in ihrem Linienfluß zu würdigen, bedarf es einer Veranlagung, die man unmöglich bei primitiven Völkern voraussetzen kann. Die Anregungen von dieser Seite können nur zu völlig mißverstandenen Bildungen führen (z. B. „laufender Hund", der auf Fibeln in anderer Form wiederkehrt). Das Eigentümliche der germanischen Kunst liegt, allgemein genommen, in einem Unvermögen den höheren Kulturen gegenüber, aber gerade hierin liegt das Eigentliche der eigenen Kunst.

Die Hauptstämme, deren Eigentümlichkeiten ziemlich deutlich erkennbar scheinen, sind die Ostgoten, Langobarden, Alemannen, Franken und Angelsachsen. Hier ist es vor allem wichtig, die einzelnen künstlerischen Formen der verschiedenen Stämme festzustellen. Für die Unterscheidung im einzelnen kommt vor allem die plastische Form und die Art des Dekors, wie das Metall mit Steinen und Granaten in Verbindung gebracht wurde, in Betracht (vergl. die italienischen Funde Fig. 50, S. 56).

Nach Riegl (a. a. O. S. 183) hat die Verbindung des Edelsteines mit dem Metall in der römischen Kaiserzeit folgende drei Stadien der Entwicklung durchgemacht:

„1. Auflage des Steines auf das Metall; der Stein durch Facettierung in klare Teilflächen zerlegt und dadurch taktisch wirkend, aber zugleich durch seine natürliche Farbe optischen Reiz ausübend.

2. Einlage des Steines (Granaten) in das Metall; Stein und Metall bilden zusammen ebenen Grund, aber einen mustergleichen, das heißt durchaus bewegten Grund.

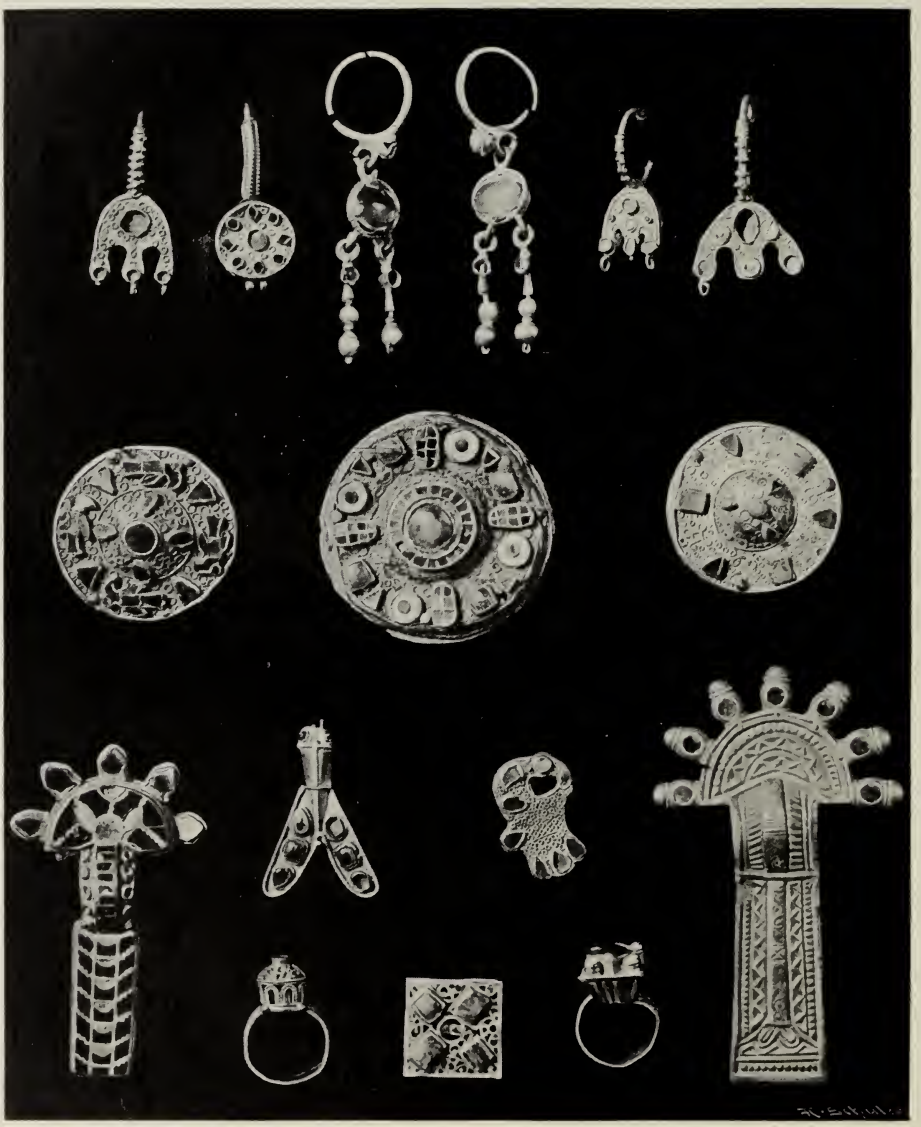


Fig. 50. Schmuckstücke aus Italien. S. 55.

3. Das eigentliche spätrömische Stadium: Auf den aus Granaten gebildeten bewegten Grund werden nun neuerdings Steine ohne Fassung, und allmählich auch mit Fassung aufgelegt, wobei aber

diese Steine nicht mehr facettiert, sondern in unklarer Krümmung geformt sind."

Diese Stadien der Entwicklung wird man jedoch kaum als einheitlich organische Folgerung auffassen können. Die Annäherung der römischen Auffassung an die orientalische führt in der Folgezeit zu einem völligen Überwiegen der orientalischen Anschauung.

Besonders die gotische Kunst läßt sich mit ziemlicher Genauigkeit festlegen in einer Gruppe von Fibeln mit viereckiger Platte, die mit geometrischen Bildungen gefüllt ist. Viele dieser Ornamente bilden den Rapport eines unendlichen Musters, so bei der Schnalle von Tressan (Dep. Herault). Es ist der gleiche Appell an die Erfahrung, wie er in den Kreismustern der Gewebe vorkommt und hier in anderem Material eine mehr komplizierte Fassung gefunden hat. Götze (Gotische Schnallen, Berlin 1907) hat eine Anzahl von Arbeiten dieser Gruppe zusammengestellt, die in gleicher Weise in Südrußland und in Italien gefunden wurden. Die Fläche sieht wie ein Mosaik aus, das mit kleinen Cabochons belebt ist. Es kann kein Zufall sein, daß gerade im Territorium der Westgoten nördlich der Pyrenäen bis zum Lauf der Rhone sich Arbeiten dieser Art gefunden haben. Die Füllungen und Steine, die sicherlich importiert sind, können auf dem Seewege in dieses Gebiet gekommen sein; so ist auch der orientalisierende Charakter der Ornamentik verständlich.

In den Traditionen des Hausfleißes kann man die alten Beziehungen und den Ursprung ornamentaler Motive noch heute verfolgen. Besonders in Kerbschnitt kehren die gleichen Motive (S. 47) wie in der Verroterie cloisonnée, dazu in roter Einfärbung auf russischen Arbeiten, wieder.

Auch die slawischen Stickereien zeigen uralte Motive. Den Weg, den die einzelnen Bildungen in Zeiten der völkerwandernden Kunst genommen haben, läßt sich in großen Umrissen verfolgen.

Byzanz und die Hauptfunde des 4.—7. Jahrhunderts.

Neben den plastischen Arbeiten der großen Silberfunde aus römischer Zeit tragen die großen Schatzfunde der Völkerwanderungszeit, wie sie auf den Zügen der germanischen Stämme vom Norden des Schwarzen Meeres her mitgeschleppt wurden, einen völlig anderen Charakter. Es ist wesentlich, dass von vornherein an Stelle des Silbers Gold in Verbindung mit einer Einlage von Almandinen in Goldzellen in Anwendung kam. Die Anschauung war also mehr auf malerischen wie plastischen Ausdruck gerichtet. Bei den Goldfunden von Szilágy-Somlyó, den Funden von Petrossa und Apahida, dem Childerichfund, dem Funde von Gourdon, den Kronen von Guarrazar und der verwandten Gruppe steht das malerisch-

koloristische Prinzip des Orients dem plastischen des westlichen Kunstkreises gegenüber. (Vergl. Fig. 21 und Fig. 48.)

Unter den Funden der Frühzeit ist eine auf Kopf und Fuß mit Granaten bekleidete Goldfibel ziemlich häufig. Rein äußerlich und willkürlich sind die Granaten hier auf der Grundfläche verteilt. Das Prinzip bei den frühesten Arbeiten dieser Art ist ein primitives Auftragen der Steine ohne Zusammenhang mit dem Organismus der Form. Zwei Stirnreifen griechischen und orientalischen Ursprungs im Berliner Museum für Völkerkunde veranschaulichen am besten den Unterschied. Auf der einen Seite geometrische Linien, die in die Fläche eingepreßt sind, auf der

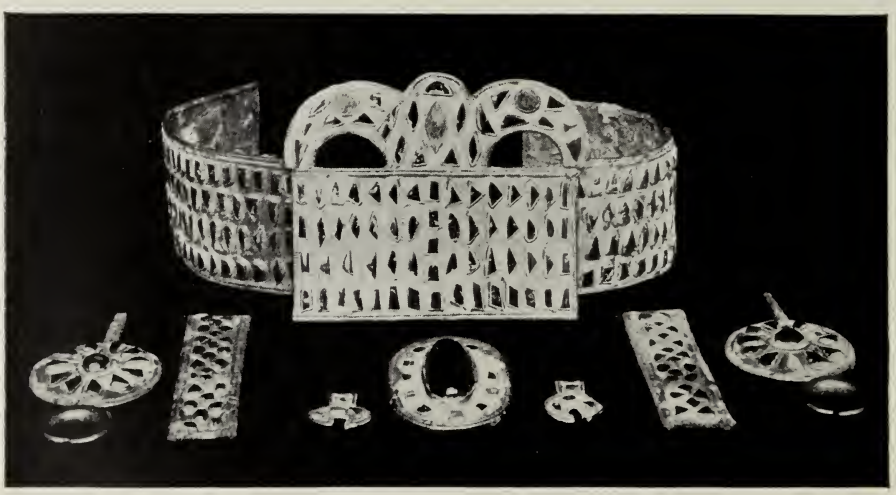


Fig. 51. Krone und Schmuck aus der Krim in Berlin. S. 58.

anderen ein Auftragen einzelner Steine auf die Fläche des Goldes. Die bedeutendste Arbeit dieser Gattung im Besitze der Berliner Museen ist eine Krone, die in der Krim gefunden wurde (Fig. 51, S. 58). Dreieckige Granaten sind hier in Kastenfassung auf Goldblech gesetzt, das über einen Metallring gezogen war. Die Stirnseite zeigt einen palmettenartigen Aufsatz. Der gleiche Fund enthält Schmucknadeln in ähnlichem Dekor. Nach beiliegenden Münzen gehört der Fund in die Mitte des 4. Jahrhunderts und ist auf ostgotischen Ursprung zurückzuführen. Die gleiche Sammlung von Fundstücken der Krim enthält eine Anzahl kleinerer Arbeiten in Cloisonnéetechnik, die wegen des Fundortes von Wichtigkeit für die späteren, weiter westlich im Zuge der Völkerwanderung gefundenen Stücke sind. Die Berliner Sammlung gehört hier zu den allerwichtigsten auf diesem Gebiete.

De Baye (La Bijouterie des Goths en Russie, Paris 1892) hat mehrere Arbeiten verwandten Charakters veröffentlicht, die auch für die Gold-

schmiedekunst der Folgezeit bedeutsam werden. So die Fibel vom Berge Mithridates und die Fibeln von Kertsch, und die im Kaukasus gefundene primitive Fibel der Sammlung Ouvaroff, und die weit fortgeschrittene aus dem Gouvernement von Tschernigow, jetzt im Museum der Eremitage. Bei letzterer fanden sich Münzen römischer Kaiser aus dem 2.—3. Jahrhundert nach Chr. Diese Fibel hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Arbeiten des großen Fundes von Szilágy-Somlyó, die sicherlich ihren Ursprung auf den Kunstkreis im Norden des Schwarzen Meeres zurück-

Fig. 52. Fibeln von Szilágy-Somlyó in Wien. S. 59.

leiten. Der Fund von Szilágy-Somlyó gehört zu den bedeutendsten Funden der Frühzeit. (Vergl. Fr. v. Pulszky, Die Goldfunde von Szilágy-Somlyó, Budapest 1890.)

Ungarn war das Verbindungsland zwischen Orient und Okzident. Vandalen, Westgoten, Hunnen, Ostgoten, Langobarden und Avaren sind hier durchgezogen. Dort sind die meisten Goldfunde entdeckt worden. Die beiden Szilágy-Somlyó-Schatzfunde sind hier von großer Wichtigkeit, weil sie datiert sind. Unter dem ersteren Funde, der vorwiegend aus Ringen bestand, im ganzen 24 Gegenstände, kamen noch vierzehn große Goldmedaillons von seltener Größe in das k. k. Antikenkabinett zu Wien, drei von Maximian (280—305), zwei von Konstantin (306—337), eines von Konstantin (337—361), eines von Valentinian (364—375), vier von Valens (364—378), eines von Gratian (375—383). Sieben sind von einem Zick-

zackornamente eingerahmt, bei dem Medaillon Maximians haben sich die Granaten in der Zellenverzierung erhalten. Diese Medaillons kamen vermutlich als Geschenke an die Barbarenfürsten, die unter dem Namen von Neujahrsgeschenken oder Besoldungen Tribut von den Römern empfingen, deren Bundesgenossen, Söldner und Feinde sie abwechselnd waren. Nachdem Aurelian 270 die römischen Legionen und Kolonisten aus der Provinz zurückgezogen hatte, siedelten die Westgoten sich dort an, und so können die Goldstücke nach Szilágy-Somlyó gekommen sein, nachdem sie von germanischen im orientalischen Geschmack geschulten Goldschmieden mit

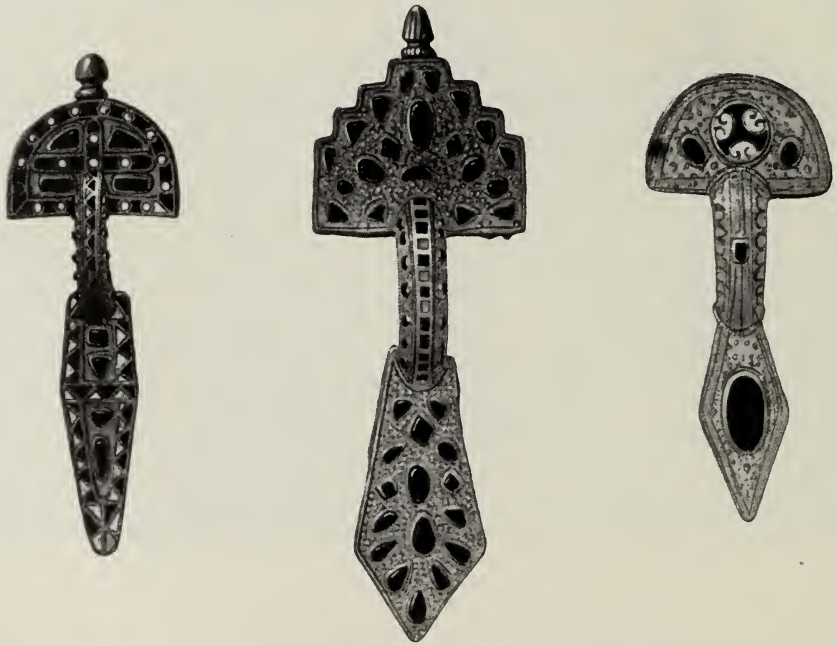


Fig. 53. Fibeln von Szilágy-Somlyó.

Öse und Rahmen versehen waren. Ein Hauptstück des Schatzes, eine goldene Kette mit Nachbildungen von Werkzeug, ist eine antike Arbeit. Auch der im Wiener Hofmuseum befindliche Schatz von Petrianecz an der Drau zeigt Kaisermünzen aus der Zeit um 300, die zu Schmuckstücken verarbeitet sind. Auch die Funde von Puszta-Bakod und der von Apahida sind in vieler Beziehung vom griechischen Kunstkreise beeinflußt, letzterer zeigte sogar eine römische Goldfibel und zwei Silberkannen. Vergl. dagegen die Schnalle von Apahida (S. 48).

In der Nähe des ersten Fundes von Szilágy-Somlyó wurde später ein zweiter noch bedeutenderer aus dem 5. Jahrhundert gefunden. Es waren 24 größere Stücke und vier Fragmente: sieben goldene Spangenfibelpaare von verschiedener Größe und verwandter Gestalt, auf der Rückseite Silber,

vorn mit Granaten aufs reichste verziert, eine Goldfibel mit Granaten, ein Paar Fibeln mit liegendem Löwen, ein Paar schalenförmige Gewandspangen mit Löwen und mit Granaten, eine Fibel mit großem Sardonyx, ferner Armringe, eine kleinere Goldschale mit Granatschmuck, einige Fragmente und ein kleiner Hundskopf mit Granataugen.

Der Fortschritt der Entwicklung zeigt sich deutlich in den verwandten Stücken dieses Fundes (Fig. 52, S. 59). Bei beiden Stücken links sind die Steine in schwachem Versuch einer geregelten Anordnung über den Goldgrund zerstreut. Die Fibel in der Mitte zeigt am Ansatz des Bügels in der Anlage der Stege und Almandine eine stärkere Neigung zu koloristischer Wirkung. Auch ist die gekrönte Drahteinfassung ungleich stärker durchgeführt. Zwischen den Steinen und Voluten sind S-förmige Drahtgebilde zur Belebung des Grundes eingestreut. Die einzelnen Bildungen verraten eine ungefüge Hand, die an barbarischen Ursprung denken läßt; für den barbarischen Geschmack sprechen auch bei der dritten Fibel zwei phantastische Tierfiguren. Neben diesen germanischen Elementen findet sich auch die antike Goldkörnerverzierung. Kleine Goldkügelchen sind bald einzeln, bald in Gruppen an die Goldplatte gelötet, als Belebung der freigebliebenen Fläche. Im einzelnen sind die Kügelchen von einem fein tordierten Golddrahte umgeben. Auf der Fassung der Amulette, welche die Mönche des Berges Athos noch immer verfertigen, findet sich die gleiche Technik. Auch bei Wiederlebungen der alten Goldschmiedekunst ist diese Technik wieder angewandt worden (von Castellani, Neapel).

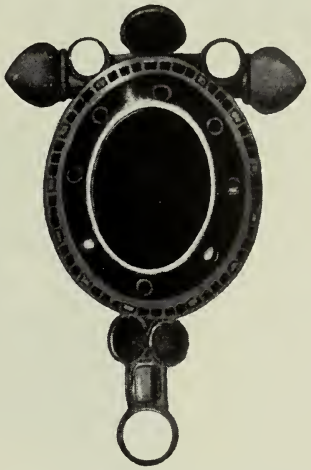


Fig. 54. Sardonyxfibel von Szilágy Somlyó. S. 61.

Die einzelnen Arbeiten stimmen in der künstlerischen Behandlung nicht völlig überein. Einige sind von vollendeter Durchführung, so besonders die Fibel (Fig. 53 rechts), sie wäre am ehesten im Wandel der spätantiken Kunst denkbar. Das Ornament des Bügels kehrt in gleicher Weise wieder auf dem oströmischen Elfenbeindiptychon des Kaiser-Friedrich-Museums. Auch die Sardonyxfibel in Goldfassung mit eingelegten und aufgesetzten Steinen ist wohl auf den gleichen Kunstkreis zurückzuführen (Fig. 54, S. 61). Auf der Abschrägung der Onyxfibel sind runde Almandine in Zellen angebracht. Auf Kopf und Fußstück befinden sich Granaten, Karneole, Bergkristalle in individueller Einzelfassung. Die selbständige Existenz der einzelnen Teile deutet auf die vorwiegend plastische Anschauung des oströmischen Kunstkreises. Es scheint jedoch eine An-

näherung an die malerisch-koloristische Veranlagung des Orients vorzuliegen. Der Fund von Szilágy-Somlyó ist das Produkt der eigentümlichen Mischkunst Ostroms, die trotz starker Eigenveranlagung sich den Einflüssen des Orients nicht zu entziehen vermochte.

Bei den einzelnen Fibeln zeigt sich ein starkes Bestreben, durch enges Aneinanderrücken der Granaten eine möglichst starke koloristische Wirkung hervorzurufen. Der Grund scheint möglichst verdrängt und auf ein Mindestmaß beschränkt. Von hier bis zur zusammenhängenden Granateinlage in Gold ist nur noch ein Schritt. Im Zickzackmuster der Randeinfassung, im Ansatz verschiedener Bügel wurde bereits diese letzte Folgerung gezogen. Über die Art, woher der Steindekor dieser Fibeln

Fig. 55. Fibeln von Szilágy-Somlyó. S. 63.

bezogen sein kann, gleichzeitig auch über den Zusammenhang mit Byzanz erzählt ein byzantinischer Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, der viele Jahre in Indien zugebracht, man habe zur Zeit des Kaisers Konstantin viele Edelsteine von dort mitgebracht und sie dem Kaiser geschenkt. Der Kaiser ließ darauf die Edelsteine zu Gewandspangen und anderem Schmuck fassen und sandte sie als Geschenk den Fürsten der am jenseitigen Ufer der Donau wohnenden Barbaren. Auch die Granaten des Somlyóer Fundes stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus Indien. Das wird wenigstens durch eine Untersuchung des Herrn Telleri, Intendanten der Granatminen von Nordindien, bestätigt.

Die Verbindung derartiger Steine, meist Granaten, die Verroterie cloisonnée, nach Riegl: die Granateinlage in Gold, vertritt die reifste abschließende Phase des koloristischen Kunstwollens.

Die Löwenfibel und der Buckel aus dem jüngeren Funde von Szilágy-Somlyó zeigen diese Technik bereits in großer Vollendung. Zwischen

den Steinen ist der Goldgrund auf einen schmalen Steg beschränkt. Löwenfibel und Buckel deuten hier auf einen der klassischen Kunst fernstehenden Kreis (Fig. 55, S. 62). Die malerische Herausarbeitung der einzelnen Körperteile des Löwen, die Behandlung des Felles, die Halskrause, welche wir bei Greifen sassanidischer Gewebe wiederfinden, die Einlage der Steine in den Löwenkörper, nach Art des Oxusfundes (S. 44), die Tiermuster auf dem Buckel, das Hervortreten des Grundes zwischen den

Fig. 56. Schwerter von Pouan (nach Peigné-Delacourt). S. 64.

Tieren, das alles sind Elemente der orientalischen Kunstübung. Unzweifelhaft sind einzelne Stücke des Fundes von Szilágy-Somlyó im engeren Bannkreise des Orients entstanden. Und es erscheint auch hier wieder wahrscheinlich, daß das koloristische Prinzip, wie es sich fortab in den Goldschmiedearbeiten der Folgezeit äußert, auf den Ursprung der mesopotamisch-persischen und syrischen Kunst zurückzuführen ist.

Bei den eigentlich orientalischen Arbeiten zeigt die Ornamentik Zickzackmuster, Voluten und eingekämmte Rillen kerbschnittartigen Charakters. Auf dem halbkreisförmigen Kopfende springen einzelne Knöpfe vor, die bisweilen die Form starkgeschnäbelter Vogelköpfe annehmen. Diese Fibeln wurden im alten Gallien sowohl wie in England, am Rhein, in

Deutschland und im südlichen Rußland gefunden (Lindenschmit, Altertümer der merowingischen Zeit, Tafel 19 Nr. 3). Dem Kreis dieser Arbeiten gehört vor allem der Grabfund aus dem Grabe des Merowingerkönigs Childerich († 481) an (vergl. M. Cochet, Le Tombeau de Childeric I, Paris 1859). Das Grab wurde 1653 in Tournay aufgefunden und die Fundstücke, nach einem Ringe mit der Aufschrift Childerici regis, mit dem Merowingerkönige in Verbindung gebracht. Das wichtigste Stück dieses Fundes ist die Scheide eines Schwertes, die am Zusammenstoß an einem Teile des unteren Randes und in den Querbändern mit rotem Glas in Goldzellen verziert ist. Einige Teile sind am Rande mit einem nicht zusammenhängenden roten Perlenkranz eingefaßt. (Fig. 57, S. 64.)

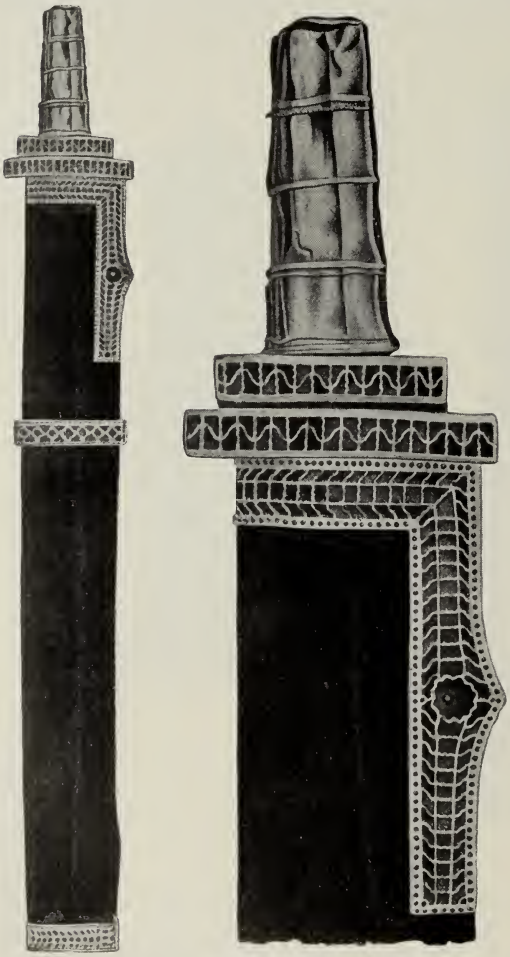


Fig. 57. Childerichschwert in Paris (nach Peigné-Delacourt). S. 64.

Die Teilung der einzelnen Zellen durch gerade und bewegte Stäbchen verrät im Wechsel der Anordnung, in den durchlaufenden Linien und den zweigartig sich anschließenden kleineren, bald geraden, bald gewellten Stäbchen eine weit fortgeschrittene Anschauung. Das Schwert befindet sich heute in der Nationalbibliothek zu Paris.

Charakteristisch für diese Arbeit ist besonders die Feinheit der Zickzackstege, die einen möglichst belebten Materialeindruck hervorrufen sollen. Um weniges älter erscheinen daneben die verwandten Funde mit einfacheren Ornamenten, von Pouan mit Quadraten, Rauten und großen Zickzacklinien (vergl. Peigné-Delacourt, Recherches sur le lieu de la Bataille d'Attila en 451). (Fig. 56, S. 63.)

In engster Verwandtschaft mit dem Zellenschmuck dieser Arbeiten steht die Schnalle von Apahida im Siebenbürgischen Landesmuseum zu Klausenburg, die von Riegl (a. a. O. S. 172) in die erste Hälfte des

5. Jahrhunders datiert wird. Das Bohnenmotiv der Vogelfibel von Petrossa, der Perlenkranz des Childerichschwertes, die Zickzackstege, die Granatsäulchen eines der Schwerter von Pouan kehren hier wieder. (Über den Kunstkreis vergl. S. 48.) Verwandte Fibeln wurden im Grabe Childerichs und bei Kertsch auf der Krim gefunden. Auch bei diesen kehrt

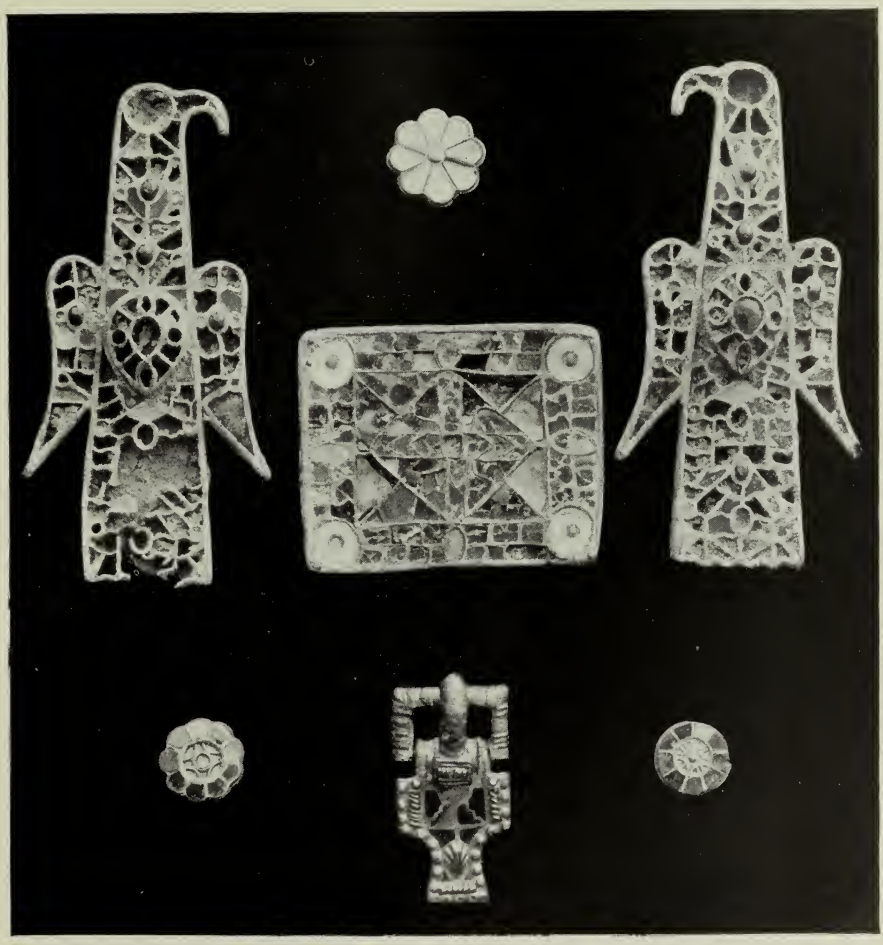


Fig. 58. Fund aus Frankreich im Cluny-Museum. S. 67.

die bohnenförmige Bildung der Zelleneinlage und der Perlenkranz des Randes wieder. Die künstlerische Durchführung dieser Arbeit zeugt von einem Verständnis, das schwerlich auf heimischen Ursprung zurückgeführt werden kann.

Die Zickzackstege kehren auf einem kleinen Schmuckstück im Berliner Museum für Völkerkunde wieder, dessen Rückseite eine gravierte Ranke mit Tieren zeigt, die auf koptischen Stoffen ähnlich wiederkehrt.

Bei dem Funde von Gourdon in der Pariser Nationalbibliothek, ein doppelhenkeliger Kelch mit rechteckiger Platte, deren Rand mit Zellenmosaik bedeckt ist, sprechen ähnliche Traditionen mit. Wahrscheinlich ist diese Arbeit jedoch auf burgundischem Boden entstanden. Der Kelch zeigt nämlich ein spätantikes Ornament, die Schale Herzmotive, die in antiker Auffassung mit Goldkörnern eingefaßt sind. Diese Mischung byzantinischer und orientalischer Elemente spricht für eine willkürliche Herübernahme in einer heimischen Werkstatt.

Fig. 59. Sogen. Kelch von Chelles (nach de Linas). S. 67.

Besonders zahlreich sind derartige Funde in Frankreich. Funde aus den Gräbern von Charney, Brochon und Sainte-Sabine (vergl. H. Havard, Histoire de l'orfévrerie française, Paris 1896, pl. V). Die Kreisform der Fibeln zeigt Schuppen, Flechtwerk und kleine Kreise aus Filigran. In kleinen dreieckigen Zellen mit rotem Glase ist der Rand hervorgeschoben. Häufig zeigt die Anordnung der letzteren die Form des Kreuzes. Auch Silberfibeln kommen bei diesen Funden vor. Es war wohl nicht nur die Seltenheit des Goldes, die hier mitspricht, sondern überhaupt eine Neigung zu plastisch-kompakten Bildungen, wie sie die römisch-gallische Tradition bevorzugte. So kommt bei diesen Fibeln der Mäander und laufende Hund vor, letzterer bisweilen mißverstanden als Hakenreihe-Krabben vor (vergl. Fig. 66 c).

Durch die Einfälle der Barbaren wurden die römisch-gallischen Traditionen verwischt.

Die meisten Funde dieser Zeit zeigen Rosetten, die aus strahlenförmig geordneten Zellen mit Granaten bestehen (vergl. Cl. Boulanger a. a. O. pl. 21).

Charakteristisch für diese Arbeiten ist überhaupt der Flächenstil. Noch herrscht das Prinzip des mustergleichen Grundes zwischen Steg und

Granaten. Die Fundorte Frankreichs sind Monceau-le-Neuf, Aisne, Marocuil, Pas de Calais. Neben Fibeln wurden kleine, stark stilisierte Vogelfibeln gefunden (Fig. 58, S. 65), Cluny-Museum zu Paris.

In Frankreich muß damals schon ein starker Werkstattbetrieb derartiger Arbeiten bestanden haben. In dieser frühen Zeit hebt sich bereits eine

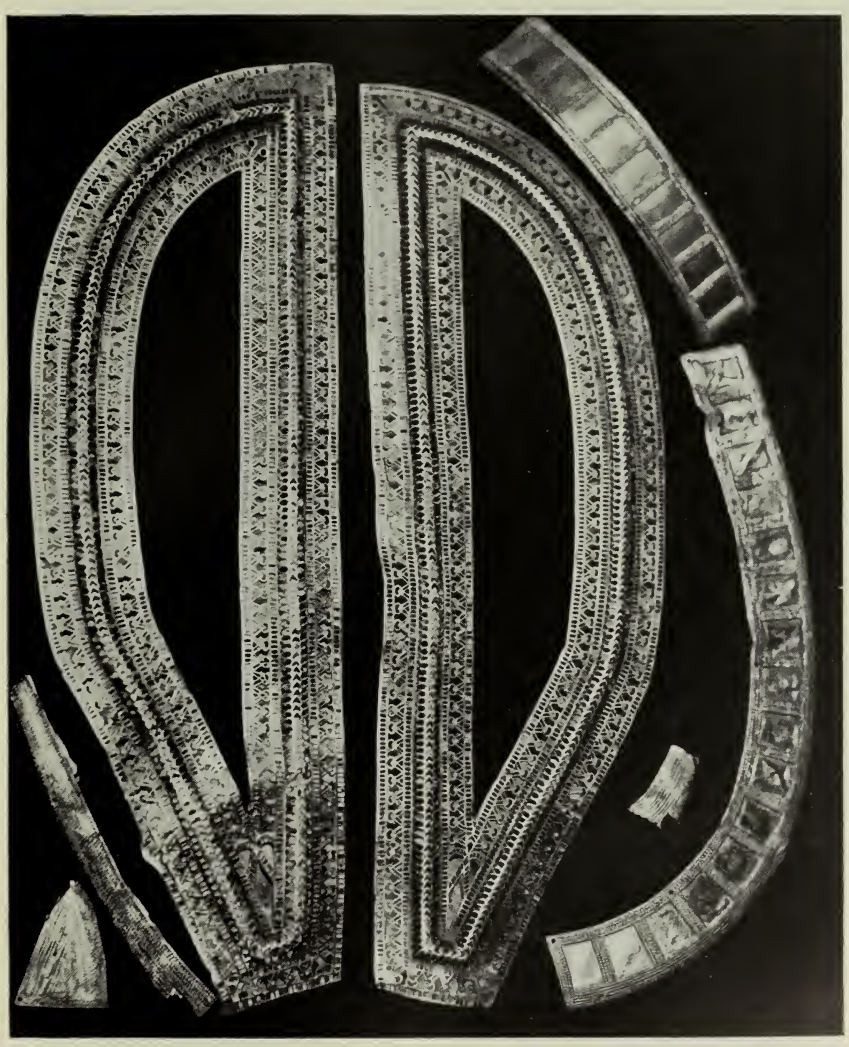


Fig. 60. Sogen. Panzerstück des Odoaker in Ravenna. S. 68.

Künstlerpersönlichkeit, der heilige Eligius, Bischof von Noyon (588—659), heraus, auf den — nach einer Zeichnung in alten Inventaren — ein inzwischen verloren gegangener Kelch zurückgeht. Dieser sogen. Kelch von Chelles in Becherform war von einem Netzwerk der Verroterie cloisonnée überzogen. (Fig. 59, S. 66.)

Eine ähnliche Arbeit ist in dem sogen. Panzerstück des Odoaker (Fig. 60, S. 67) in Ravenna erhalten. Auch hier ein Netzwerk feiner

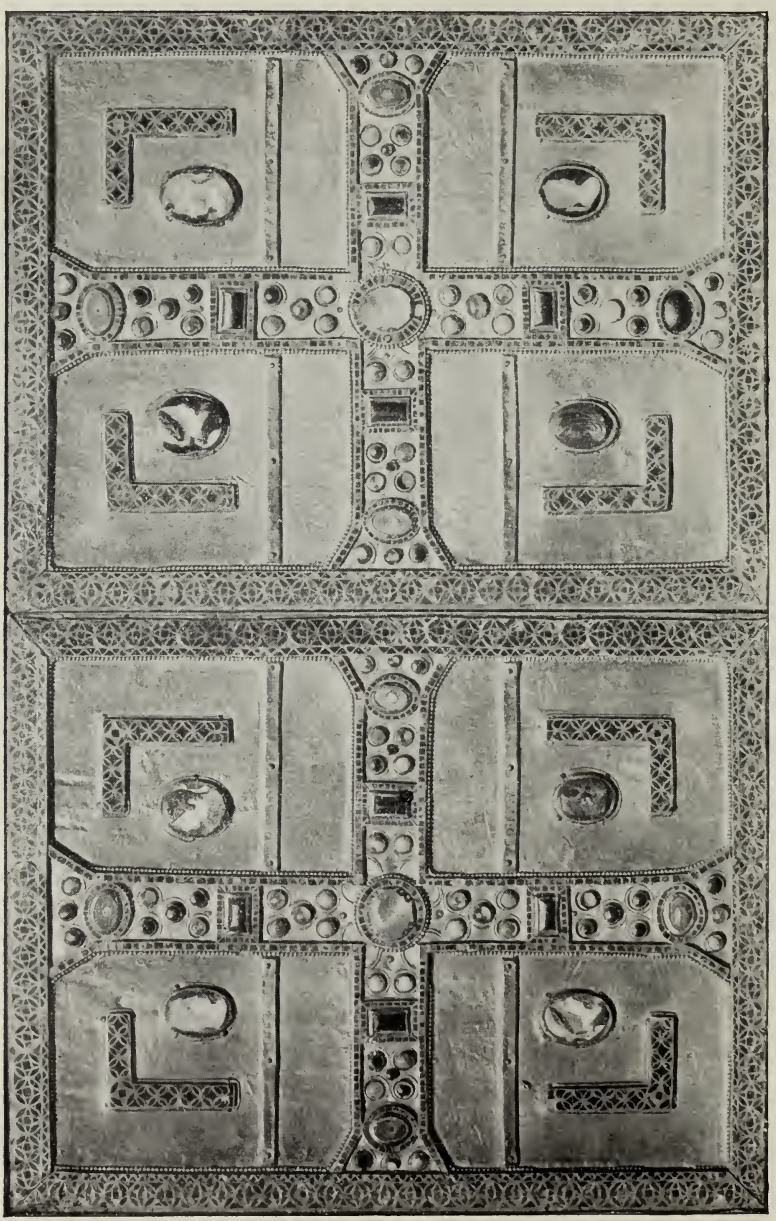


Fig. 61. Buchdeckel von Monza. S. 69.

Zellen, darunter das sogen. Zangenornament, das auf dem Grabmal des Theoderich wiederkehrt.

In Italien besitzt der Domschatz von Monza zwei Deckel eines Evangeliariums aus dem Anfange des 7. Jahrhunderts, die von der Longobarden-

königin Theodelinda herstammen (Fig. 61, S. 68). Auf dem Rande ist Zellenmosaik in Form sich überschneidender Kreise angebracht, in der Art, wie sie auf byzantinischen und alexandrinischen Denkmälern vorkommen. Die Mitte trägt ein Kreuz mit Steinen und Gemmen. In der Art, wie diese Steine verteilt sind, liegt eine mehr abendländische Auffassung vor. Wahrscheinlich ist dieses Werk in Italien selbst entstanden.

In Monza befindet sich gleichfalls noch ein Kreuz und eine Votivkrone, die mit Edelsteinen glatter Fassung besetzt sind (Fig. 62, S. 69).

Mit dieser Arbeit aufs engste verwandt sind die Kronen von Guarrazar (Fig. 63 ff., S. 70 ff.), heute im Cluny-Museum und in der Armeria real zu Madrid. Sie wurden im Jahre 1858 in der Nähe von Toledo gefunden. Der Schatz bestand aus acht Kronen von verschiedener Größe, die mit Steinen und Gehängen verziert waren. Aus verschiedenen Buchstaben, die an zwei von diesen Kronen hängen, konnte man von vornherein auf westgotischen Ursprung schließen. Es sind die Namen des westgotischen Fürsten Reccesvinthus und der Svintila († 631). Eine dieser Kronen ist aufs reichste mit Perlen und orientalischen Saphiren verziert, die in Kasten in drei Reihen geordnet sind. Es war ein beliebter Brauch, derartige Kronen an heiligen Orten aufzuhängen und zahlreiche

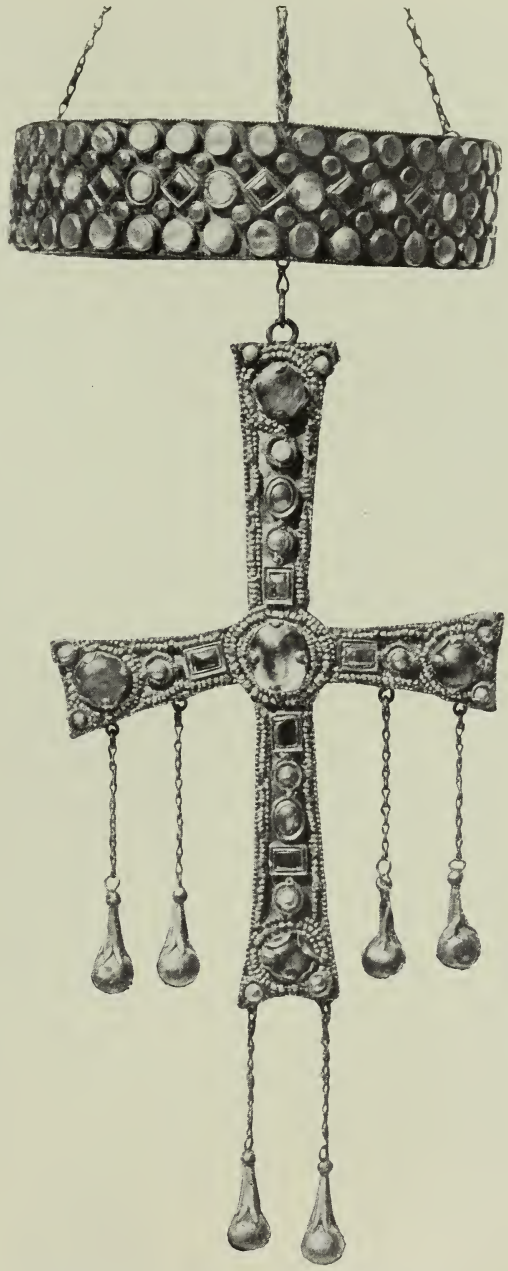


Fig. 62. Kreuz und Krone aus Monza. S. 69.

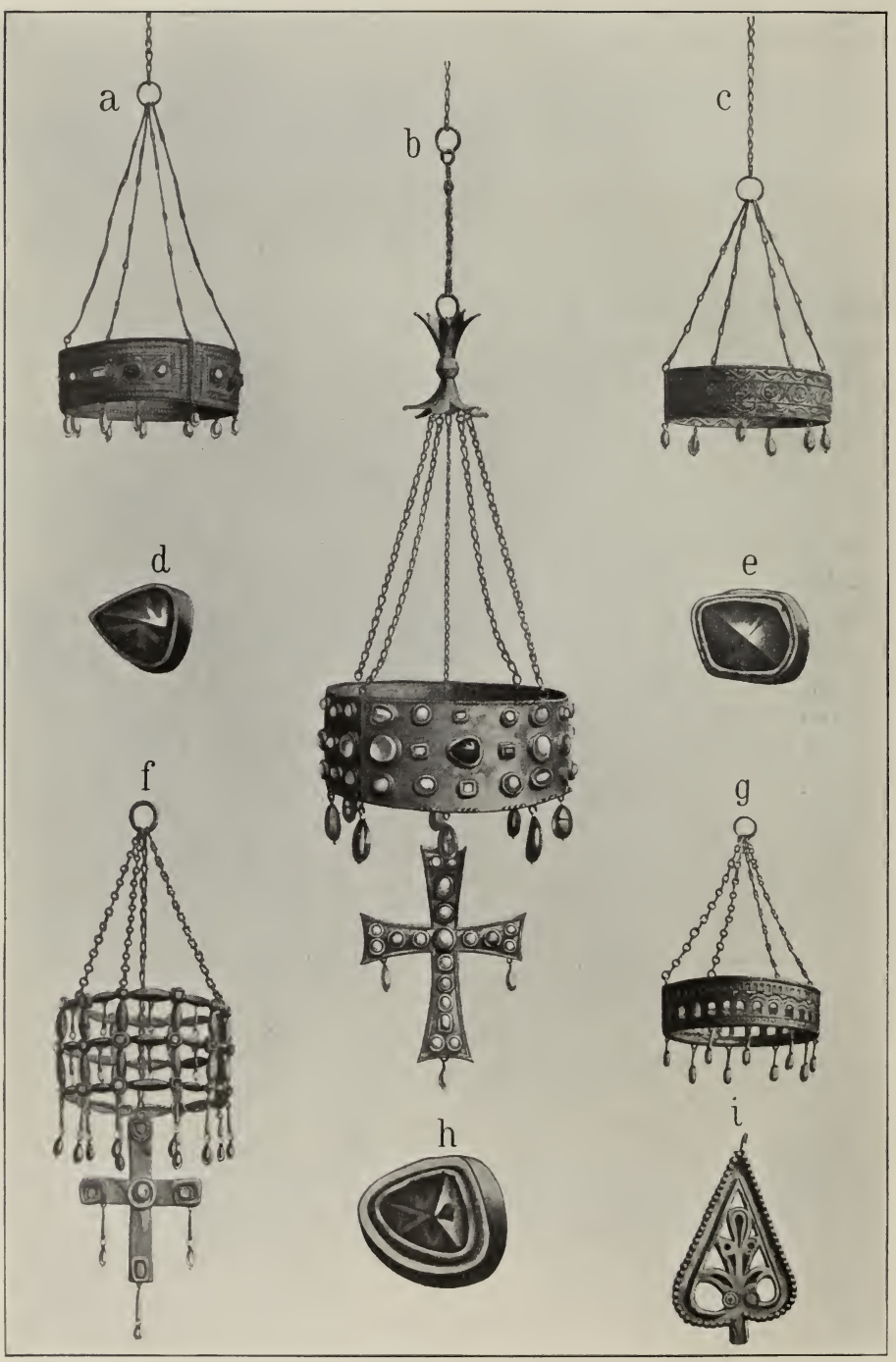


Fig. 63. a—c, f, g Kronen von Guarrazar in Paris; d, e, h Fassung der Steine; i Kettenglied (nach Peigné-Delacourt). S. 69.

Darstellungen sind in Miniaturen aus der Zeit vom 8.—10. Jahrhundert erhalten.

Ein Beweis dafür, daß die westgotischen Kronen aus der spätrömisch-mittelländischen Kunst hervorgegangen sind, ist für Riegl (a. a. O. S. 204) die Gliederung der Kettenpalmette, die innerhalb der einzelnen

Fig. 64. Kronen von Guarrazar in Madrid. S. 72.

Teile der Blätter durch Kombinationen von Punkten und Strichen herbeigeführt ist (Fig. 63, i). Dieses Strichpunktmotiv kommt nun sehr häufig vor, und zwar an Denkmälern, die in engster Beziehung zum östlichen Kunstkreise stehen. So an Marmorarbeiten des 6. Jahrhunderts, an einer der Transennen im Dom zu Ravenna, desgleichen an einer Schnalle, die

Riegl in Kairo erworben hatte. Die westgotischen Kronen erweisen sich nach Riegl somit als Erzeugnisse der spätrömischen Kunst, wobei es ganz nebensächlich bleibe, ob sie von Barbaren oder von Romanen oder Rhomäern hergestellt seien.

Demgegenüber scheint es wesentlich, hier eine schärfere Trennung zwischen Erzeugnissen des westlichen und östlichen Kunstkreises anzubahnen. Denn für die Erkenntnis des Kunstwollens einer Zeit ist die Eigenart der Rasse und die nur unter eigentümlichen Bedingungen möglichen künstlerischen Äußerungen schließlich doch das Ausschlaggebende.

Fig. 65. Krone des Reccesvinthus in Paris. S. 73.

Wenn Riegl die Kronen am liebsten aus den Händen rhomäischer Goldschmiede sich hervorgegangen denkt, wobei er an die nach wie vor führende Rolle der griechischen Kunst im allgemeinen denkt, so scheint, darauf deutet alles hin, in diesen wichtigen Denkmälern eine von griechischem Empfinden völlig verschiedene, nämlich die Auffassung des eigentlichen Orientes, des persischen Kunstkreises oder eines Lokalstiles zum Ausdruck gekommen.

Die aneinandergereihten Blattmotive kommen auf Geweben des sassanidischen Kunstkreises und auf koptischen Gewandteilen sehr häufig vor. Ausschlaggebend ist bei der Krone der Svintila der phantastische kreuzförmige Anhänger. Diese merkwürdige Rosette besteht aus vier zentral angeordneten kleinen Lebensbäumen, wie sie auf orientalischen Geweben überaus häufig sind (Fig. 64). Die blattförmig auslaufenden Zweige schließen sich nach innen derart zusammen, daß zwischen ihnen eine Durchbrechung in Form des beliebten Herzblattes entsteht, nach außen berühren sich die unteren nach innen eingezogenen Äste, als Umrahmung einer bohnenförmigen Durchbrechung.

Dieses Prinzip der Zwischenbildung neuer Motive durch den Zusammenschluß der Hauptmotive deutet auf den mesopotamischen Kunstkreis. Vergl. den Aachener Elephantenstoff.

Auf den Astenden sind Blättermotive mit seitlich gewandter Spitze eingraviert. Es sind die Vorläufer der bekannten persischen Palmette, die schon auf Seidenstoffen des 5.—7. Jahrhunderts vorkommt (vergl. Sassanidenstoff S. 47).

Charakteristisch für die Reihung der ornamentalen Motive ist die Art, wie beiderseitige Bestandteile sich zu neuen Motiven zusammenschließen.

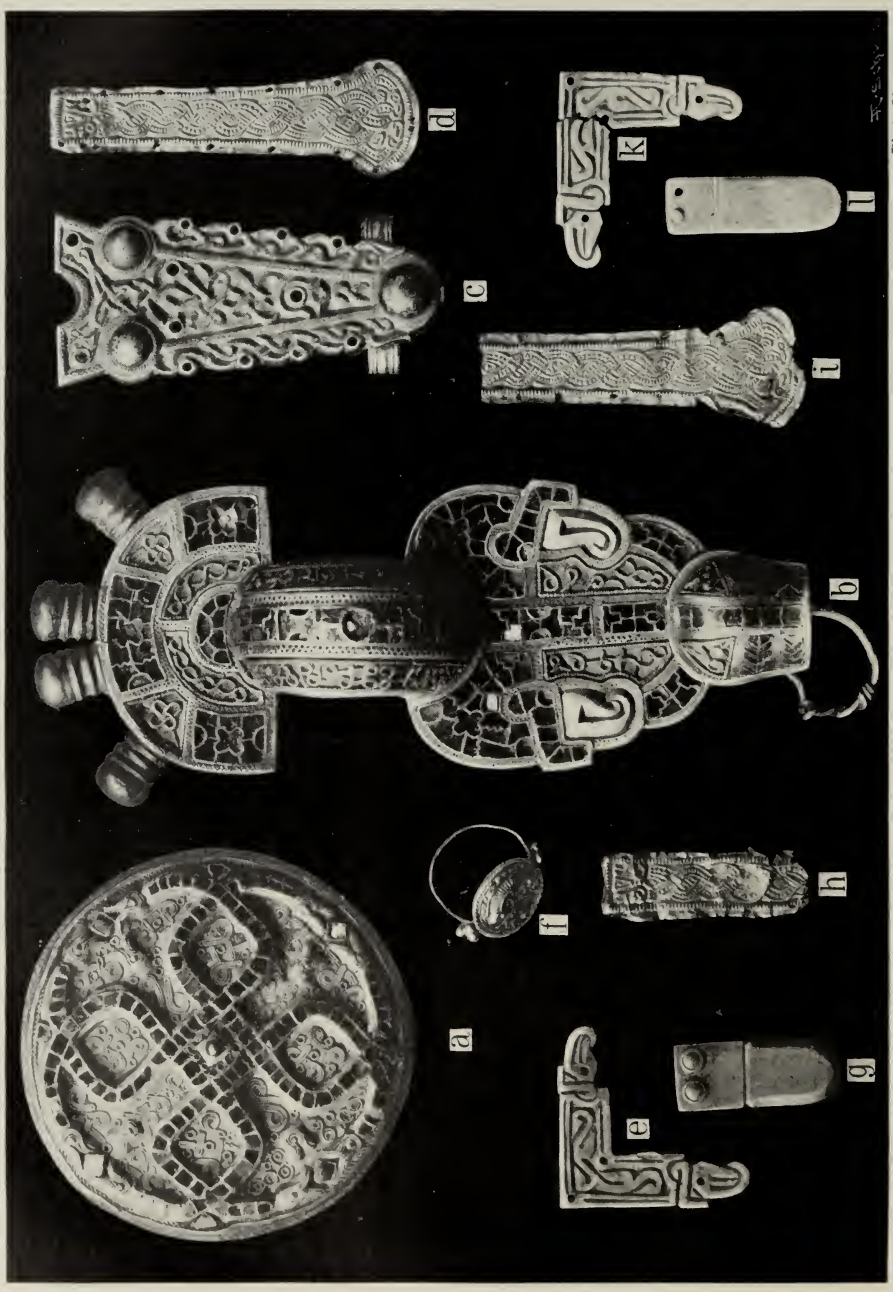
Dadurch entsteht für das Auge eine bewegliche Kette, die dem Golde in seiner flimmernden Eigenschaft besonders entgegenkommt. Bei der Krone des Reccesvinthus kehren am oberen und unteren Rande die sich überschneidenden Kreise wieder (vergl. S. 72). Auch die Edelsteine auf der Wandung sind in diagonal gestellten blattförmigen Durchbrechungen analog dem Motive der Kreisborte angeordnet (Fig. 65).

Diese Ornamentmotive bilden den Rapport eines unendlichen Musters, das sich besonders bei den überschneidenden Kreisen beliebig in der Fläche ausdehnt. Auch die gitterförmigen, aus Kolben gebildeten Kronen sind im gleichen Vorstellungskreise entstanden. Die kreuzförmig angeordneten, spitz zulaufenden Kolben ergeben sich wieder aus der Kreisüberschneidung. Das Motiv ist bei der Reccesvinthuskrone nur diagonal gestellt. Auch bei diesen Kronen ist eine unendliche Fortsetzung zwingend. Die einzelnen Kolben sind nach außen abgeschrägt, der Materialwirkung wegen, auf der Innenseite aber flach, ein Umstand, der in jeder Beziehung auf die Flächenvorstellung und das malerische Prinzip hindeutet. Auch die übrigen Einzelmotive deuten auf die gleiche Absicht, so die zahlreichen Durchbrechungen, die Zickzacklinien, das Schuppenmotiv, das in gleicher Weise beim Goldfunde von Nagy-Szent-Miklos wiederkehrt.

Die Ornamentik der Kronen von Guarrazar hat zu den mannigfachsten Meinungsäußerungen Veranlassung gegeben. De Los Rios führt sie auf latino-byzantinischen Ursprung zurück, während De Lasteyrie die Ornamente als nordisch und germanisch anspricht. Clemen (Merowingische und karolingische Plastik S. 31) hält sowohl die Technik wie die Ornamentik für germanisch, und zwar aus der allernächsten Verwandtschaft mit der fränkisch-merowingischen Goldschmiedekunst herausgeboren. Wahrscheinlich sind die Kronen von syrischen Arbeitern in Toledo selbst geschaffen.

Die letzten Ausläufer des Zellenmosaiks, der Fuß einer Vase und der Reliquienkasten von Saint Maurice d'Agaune, sind mit einem Netzwerk unregelmäßiger Zellen bedekt. Durch die denkbar größte Beweglichkeit des Grundes wird hier ein überaus malerisch-koloristischer Eindruck hervor-

gerufen. Die Regellosigkeit des Grundes wird beim Kasten beseitigt durch diagonal gelegte Perlenreihen, größere Steine und Gemmen. Den



Phot. Obermetter.

Fig. 66. Fund von Wittislingen in München. S. 75.

Rand bilden aneinandergereihte Schuppenmotive wie auf der großen Vogelfibel von Petrossa. Als Umrahmung einer Kamee fallen lanzettförmige

Bildungen aus Kreisüberschneidungen und andere komplementäre Bildungen auf, die ihren Ursprung im östlichen Kunstkreise haben. Auf abendländischen Ursprung deuten dagegen die Bandverschlingungen der Rückseite, darauf auch die Namen der Verfertiger Undiho und Ello.

Germanische Volkskunst.

Neben der orientalisierenden Richtung der mittelalterlichen Kunst lebt eine eigene heimische Auffassung, die fremde Motive in eigentlicher Form nicht versteht und umbildet. Bei den Goldfunden prähistorischer Zeit sind einfache Gefäße aus Goldblech mit geometrischen Ornamenten, Linien, Kreisen, Punkten, Dreiecken in Eindrücken verziert (Fund von Werder, Berlin). Besonders zahlreich sind einfache Reifen und Drahtgebilde, die häufig in Spiralen enden. In den nordischen Ländern und in Irland bildete sich das Flechtwerk, dessen abstrakte Bildungen mit ornamentalen Tiermotiven verbunden wurden. Auf die zahlreichen Arbeiten dieser Art kann hier nur hingewiesen werden.

Fig. 67. Tassilokelch in Kremsmünster. S. 77.

Zu den Arbeiten dieser heimischen Kunst gehört ein Fund, der 1881 in einem Felsengrabe bei Wittislingen an der Donau entdeckt wurde (Nationalmuseum in München). (Fig. 66, S. 74.) Die große Fibel aus Silber mit Goldblech belegt zerfällt in verschieden ornamentierte Teile, die mit Schlingwerk, Zellenmosaik bedeckt sind und zwei stark stilisierte Vogelköpfe erkennen lassen. Die Scheibenfibel desselben

Schatzes zeigt in vierfacher Schlinge gelegte Schlangen aus Zellenmosaik, deren Köpfe paarweise je einen Stein halten. Der Grund ist willkürlich mit Filigran bestreut. Auch die übrigen Stücke des Fundes zeigen eine Vorliebe für Flechtwerk und Geriemsel. Die Eigenart dieser Ornamentik

Fig. 68. Reliquiar von Herford in Berlin. S. 78.

geht zum Teil auf ein Mißverstehen antiker Elemente zurück. In der phantastischen Ausbildung, der Unentwirrbarkeit des Linien- und Flechtwerkes, die bald mehr oder weniger abstrakt an Tiermotive anklingen, liegt eine ureigentlich germanische Kunstform.

In den nordischen Ländern hat sich diese Kunst frei und unbehindert entwickeln können. Von dort hat sie bisweilen einen starken Einfluß auch auf die kirchliche Goldschmiedekunst ausgeübt.

So hat im 8. Jahrhundert eine beständige Einwirkung der angelsächsischen Kunst auf das Festland stattgefunden. Besonders in der Miniaturmalerei ist dieser Einfluß deutlich erkennbar. Auch in der Goldschmiedekunst spielt er eine große Rolle. Wahrscheinlich ist der Zu-

Fig. 69. Rückseite von Fig. 68.

sammenhang auf angelsächsische Benediktiner zurückzuführen, die bei den verschiedenen französischen und deutschen Klöstern umherwanderten.

Zu den am meisten charakteristischen Arbeiten dieser Gruppe gehört der Tassilokelch aus dem Ende des 8. Jahrhunderts im oberösterreichischen Stift Kremsmünster, der vom Bayernfürsten Tassilo dem Stifte geschenkt wurde. Der Kelch ist in der oberen Hälfte gegossen, unten getrieben, bedeckt von Silberblech und mit Gold und Niello verziert.

Der Rand des Fußes zeigt die Nielloinschrift: TASSILO DVX FORTIS LIUTPIRG VIRGA REGALIS. Die gesamten Teile des Kelches sind mit figürlichem Dekor und ornamentalen Elementen dicht überzogen. Auf der Kuppe umschließen Flechtbänder in Kreisform einzelne Gestalten, Christus und die vier Evangelisten. Die Zwickel zwischen den Kreisen sind mit Flechtwerk und baumähnlichen Gebilden gefüllt. Den Knauf bedecken Rauten, wechselnd in Gold und Silber mit kleinen Kreisen und Rosetten, die durch sich überschneidende Kreise gebildet werden. Der irische Einfluß der Flechtornamentik kommt in dieser Zeit auch in den Arbeiten der Salzburger Malerschule vor.

Fig. 70. Reliquiar von Chur. S. 80.

Eine ähnliche bedeutende Arbeit dieser Zeit und Gruppe bildet der Deckel (Rückseite) des wahrscheinlich in St. Gallen entstandenen Evangeliars von Lindau, dessen Vorderseite mit Christus am Kreuze dem 9. Jahrhundert angehört. (Siehe weiter unten.) Die Rückseite zeigt ein Kreuz, dessen Zwickel mit phantastischem Schlingwerk, Schlangen und Tiermotiven gefüllt sind. Auf dem Kreuze und auf dem Rande wechseln phantastische Tierfiguren in Zellenemail hellblau, hell und dunkelrot meist auf dunkelblauem Grunde mit ornamentalen Gebilden aus rotem Glasemail. Nach der Mitte zu sind vier Halbfiguren von Engeln gruppiert. Der untere Rand und andere Teile sind mit chinesischen Ornamenten vermutlich im 17. Jahrhundert ergänzt, wohl in der Absicht, der eigenartigen Phantastik des Ganzen durch diese Motive am meisten zu entsprechen.

Die einzelnen Tiermotive in Schmelzplättchen sind für das Herforder Taschenreliquiar im Berliner Kunstgewerbemuseum wichtig, dessen Vogel- und Fischbildungen mit der angelsächsischen Kunst zusammenhängen (Fig. 68, S. 76).

Die Vorderseite trägt ein Netzwerk von Zellen mit eingelegten Granaten und opakem Schmelz, in schlangenartigen Bildungen, die an die silbertauschierten Eisenfibeln erinnern. Die Schnittpunkte der Zellenstreifen sind durch Steine und Gemmen in breiter Kastenfassung betont. Das Ganze wirkt derart malerisch-koloristisch, daß die eingestreuten Tiermotive, wie Vögel, Fische, Schlangen, nur schwer zu erkennen sind.

Das seltene Nebeneinander der Granateinlage und des Schmelzes ist hier bei diesem letzten Ausläufer der malerisch-koloristischen Richtung des frühen Mittelalters durch einen heimischen Künstler zu erklären, der die verschiedene Technik willkürlich vermischte. Neben der orientalischen

Granateinlage hatte er auch den byzantinischen Zellenschmelz kennen gelernt. Die Rückseite des Reliquiars zeigt die in undeutlichen Rillen herausgetriebenen Halbfiguren des segnenden Heilandes zwischen Engeln und der Maria zwischen Heiligen unter Rundbögen. Trotz ihrer rohen Ausführung trägt der Faltenstil dieser Figuren doch schon den malerischen karolingischen Charakter. Die Fassung des Randes ist kerbschnittartig

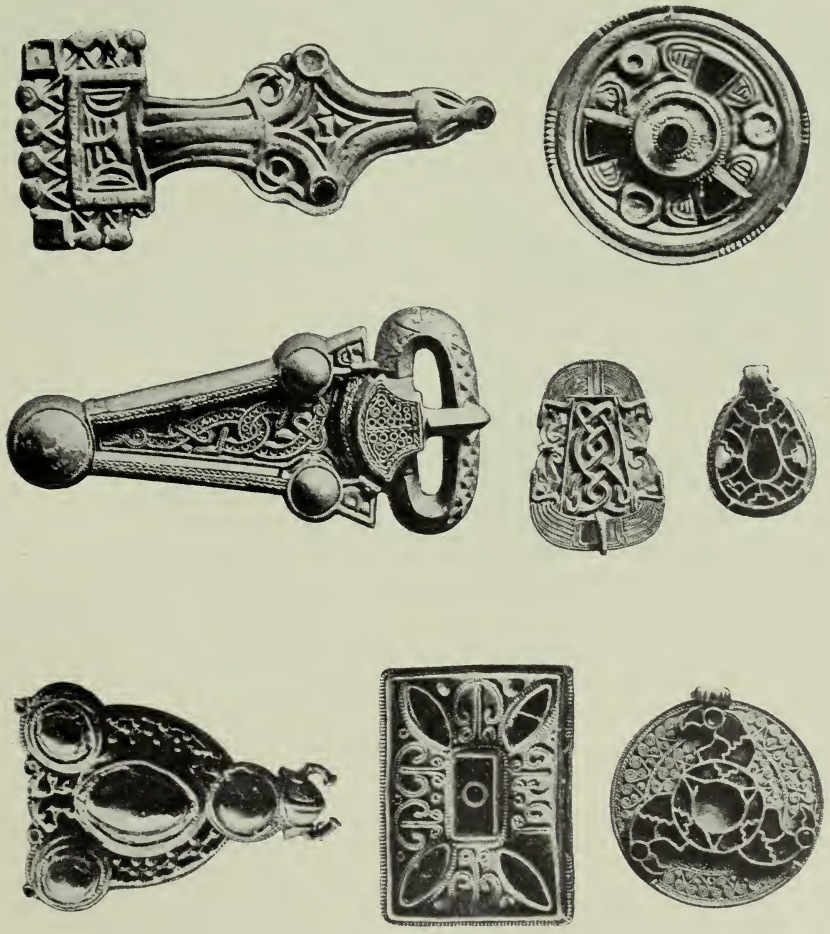


Fig. 71. Fibeln und Schnallen aus England. S. 82.

behandelt. Auf dem Giebel hocken Löwen, die in gleicher Weise wie das Linienwerk der Unterseite an nordische Motive anklingen.

Der Gesamtcharakter der Verzierungsweise, die erst im Rahmen der genannten Arbeiten verständlich wird, ist auch für die seltsame Taschenform bezeichnend.

Die ganze Anschauung der Zeit erschöpfte sich in Flächenwirkungen.

Die architektonisch gebildeten Reliquiare entstanden erst im 12. Jahrhundert.

Ähnliche Stücke befinden sich in Saint-Bonnet-Avalouze mit Halbfiguren von Oranten, und in Saint-Benoit-sur-Loire mit kaum erkennbaren geflügelten Wesen gleicher Verwandtschaft und verschlungenen Bändern, darin Kreuze und Rosetten.

Ersteres Stück zeigt ein Kreuz in Zelleneinlage und Steinen in breitem Goldrahmen. Die Halbfiguren der Oranten kehren auf koptischen und fränkischen Funden wieder (St. Germain en Laye).

Ein kleines Reliquiar dieser Art mit Flechtbänder und Zelleneinlage, darauf Maria und Kind zwischen Petrus und Paulus, befindet sich im Cluny-Museum (vergl. auch den Kasten zu Mettelen in Westf.).

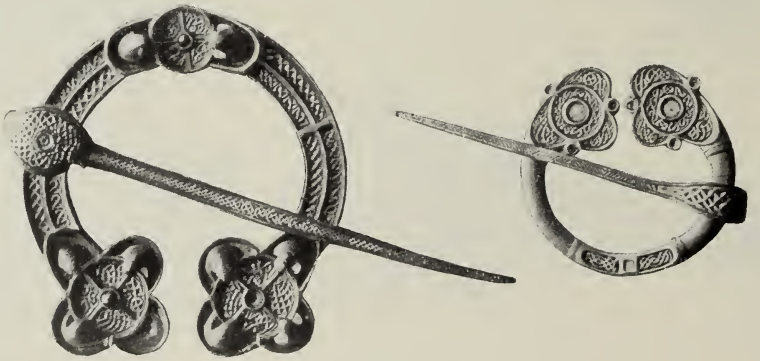


Fig. 72. Irische Schnallen. S. 83.

Auch ein Reliquienkästchen aus dem Bischöflichen Museum zu Utrecht, dessen Ränder mit einem Zellenkranz roter Almandinplatten umzogen sind, gehört hierher. Die Flächen sind kerbschnittartig verziert mit Kreuz, Kelch und Blattranken. Mit großer Sicherheit ausgeführte Blätter weisen das gleiche hier vertiefte Strichpunktmuster der Kronen von Guarrazar auf. Dies deutet auf einen engen Zusammenhang mit der syrischen Kunst, wenn nicht auf den dortigen Ursprung hin.

Ein sehr verwandtes einheimisches Kästchen befindet sich in Beromünster (vergl. L'Art ancien à l'exposition nationale Suisse, Genf 1896). Die naturalistischen Blattformen des Utrechter Kästchens haben sich hier in Geriemsel aufgelöst. Die Ränder zeigen gleichfalls die Zelleneinlage. Einzelheiten des Utrechter Kästchens kehren wieder, sind jedoch nicht in gleicher Feinheit durchgeführt. Auf Grund eines Stifters Warnebertus praepositus wird dieses Kästchen ins 10. Jahrhundert gesetzt.

Ein giebelförmiger Kasten in der Kathedrale von Chur mit verschlungenem Linienwerk und Vögeln ist eine Arbeit angelsächsischer Goldschmiede (Fig. 70, S. 78). Der Einfluß dieser Künstler, die auf der

abgeschlossenen Insel an alte Traditionen anknüpfen konnten, ist naturgemäß ein viel größerer gewesen, wie man nach den wenigen erhaltenen Denkmälern dieser Zeit annehmen kann. Auch in den folgenden Jahr-

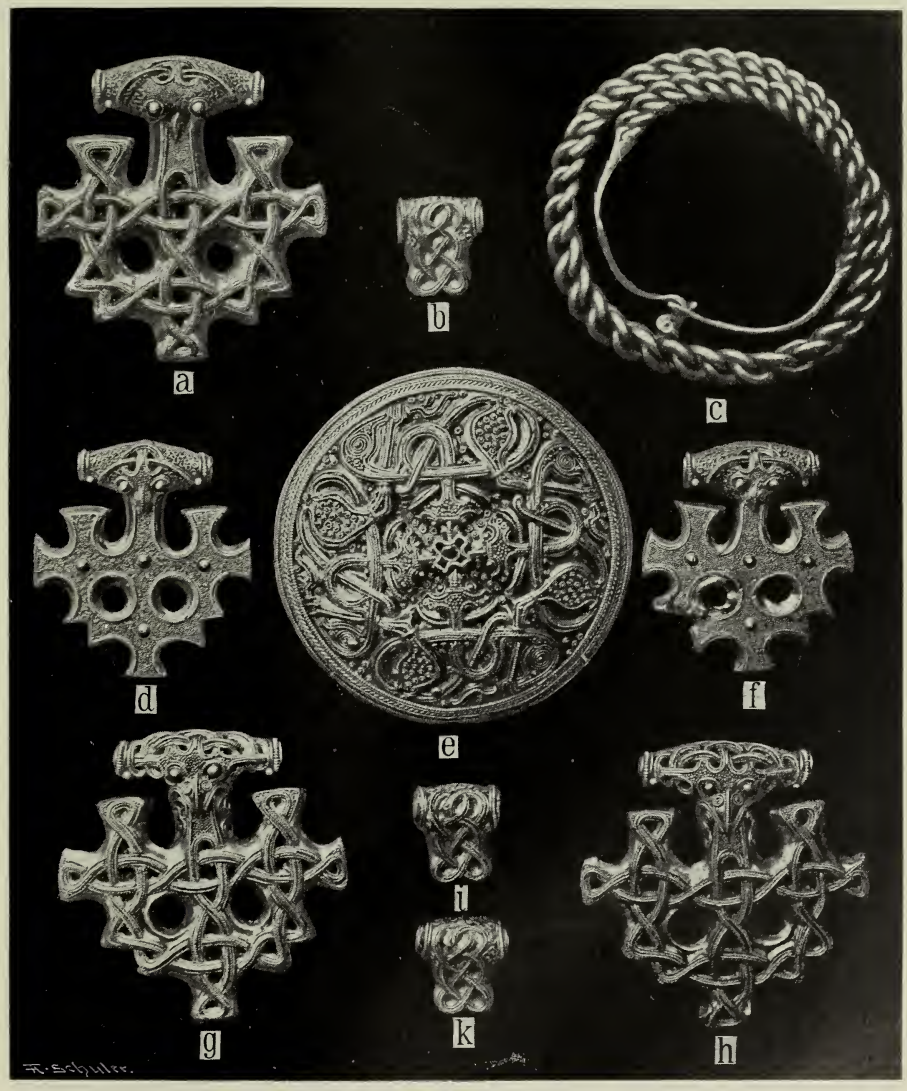


Fig. 73. Fund von Hiddensoe in Stralsund. S. 83.

hunderten, bis ins 12. Jahrhundert hinein, übte die angelsächsische Kunst ihre starke Wirkung aus.

Auch die irische Kunst hat die alten Traditionen in seltener Eigenart bewahrt. St. Patrick, der mit Künstlern und Metallarbeitern hinüberging, fand bereits die alte irische Kunst der Völkerwanderungszeit vor, das

Flechtwerk und die Spirale in phantastischer Zusammensetzung (Fig. 71, S. 79). In Irland und Wales lebte die Spirale gleichzeitig mit der Miniaturmalerei wieder auf. Die Annals of four masters berichten im 8. und 9. Jahrhundert von bedeutenden Goldschmiedearbeiten, die jedoch sämtlich zu Grunde gegangen sind. Im 8. Jahrhundert wurden der Kreuzstab St. Patricks und die Schreine von Rechra, Dochonna und St. Roman erwähnt, im 9. Jahrhundert die Kreuze von Fedhlimidh, Ciaran und die Schreine

Fig. 74. Rückseite des Buchdeckels von Herford in Berlin. S. 83.

von St. Patrick, Comgall, Columba, Adaman (vergl. P. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik, S. 65). Aus dem 8. Jahrhundert sind zwei Hauptwerke erhalten. Das Tarajuwel aus gediegenem Golde zeigt auf rundem Rahmen mit halbkreisförmigem Einsatz und dreieckigem Aufsatz in der linearen Abgrenzung des Flechtwerkes und der feinsinnigen Akzentuierung des Edelsteinschmuckes die höchste Veredlung.

Aus dieser Frühzeit stammt das St. Cuthbertkreuz in der Cathedral Library zu Durham, mit Zelleneinlage in Gold und Goldkörnerornamentik.

Die Ornamentik der erhaltenen Arbeiten aus späterer Zeit zeigt ein

überaus fein gearbeitetes Flechtwerk von Linien und mannigfachen Verschlingungen. Zu den interessantesten Arbeiten dieser Gruppe gehören Glockengehäuse, Bischofsstäbe und Kreuze in der Royal-Irish-Academy in Dublin und im British Museum in London. Besonders eine Gruppe irischer Schnallen, kreisförmig mit Nadeln, gehörte in der Feinheit des Lineaments zu den vollendetsten Werken der Goldschmiedekunst (Fig. 72, S. 80).

Auch der Schmuck von Hiddensoe (siehe Anhang), aus dem 10. Jahrhundert, mit mannigfach verschlungenen phantastischen Ornamenten und zahlreiche ähnliche Stücke in nordischen Museen gehören hierher (Fig. 73 a—k, S. 81).

Neben diesen Arbeiten heimischen Ursprunges versucht die Zeit der Karolinger durch verstärkte Anlehnung an die Antike eine Stärkung und Neubelebung der künstlerischen Anschauung hervorzurufen.

Es ist hier von großem Interesse, daß in den folgenden Jahrhunderten neben den antikisierenden Elementen auch das Band- und Tiergeflecht immer wieder auftritt. Die Rückseite des Herforder Buchdeckels im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigt als Umrahmung byzantinisierender Rankenvoluten verschlungene Bänder (Fig. 74, S. 82). Die Zeit Bernwards von Hildesheim greift dieses Rankengeflecht wieder auf, bis der eigentlich romanische Stil diese zurückgedrängte heimische Auffassung in reicher Fülle wieder aufleben ließ (Säulenkapitelle in Sachsen).

Die Karolingische Kunst.

Für die malerische Auffassung der karolingischen Zeit charakteristisch ist bei den wenigen noch erhaltenen Werken des 9. Jahrhunderts eine unverhältnismäßig große Anzahl bildlicher Darstellungen. Die Fähigkeit des ornamental-malerischen Ausdrucks, die unendliche Reihung von Zellen- und Flächenmotiven des frühen Mittelalters steigert sich zu einer bildlich-malerischen Anschauung. Während das Figürliche vordem nur ein Ornament war, entstehen jetzt Reihen zusammenhängender Darstellungen mit lebendigen Figuren in antikisierender Gewandung.

Dieser Wandel der Anschauung seit Karl dem Großen ist im wesentlichen bedingt durch den engen Zusammenhang mit dem Orient und Byzanz. Dort waren die Elemente der alten lateinischen Kultur noch lebendig. Sie waren es, die das römische Kaisertum im Reiche der Germanen wieder aufrichten halfen. Rom und Ravenna bildeten die natürliche Vermittlung mit dem Norden. Das Hauptwerk dieser Zeit und eines der berühmtesten Werke der Goldschmiedekunst überhaupt befindet

sich noch heute auf italienischem Boden: der Paliotto von St. Ambrogio in Mailand (Fig. 75, 76, S. 84 f.), mit getriebenen Reliefbildern in Goldblech und vergoldetem Silber aus dem Leben Christi und der Maria von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt in zwölf Szenen (drei aus dem 16. Jahrhundert) und auf der Rückseite zwölf Bilder aus dem Leben des heiligen Ambrosius. Als Umrahmung dieser Szenen sind alle Seiten des Altares mit vielfach gegliedertem, reich verziertem Rahmenwerk überzogen. Edelsteine, Filigran und Goldschmelzplatten wechseln untereinander ab, eine

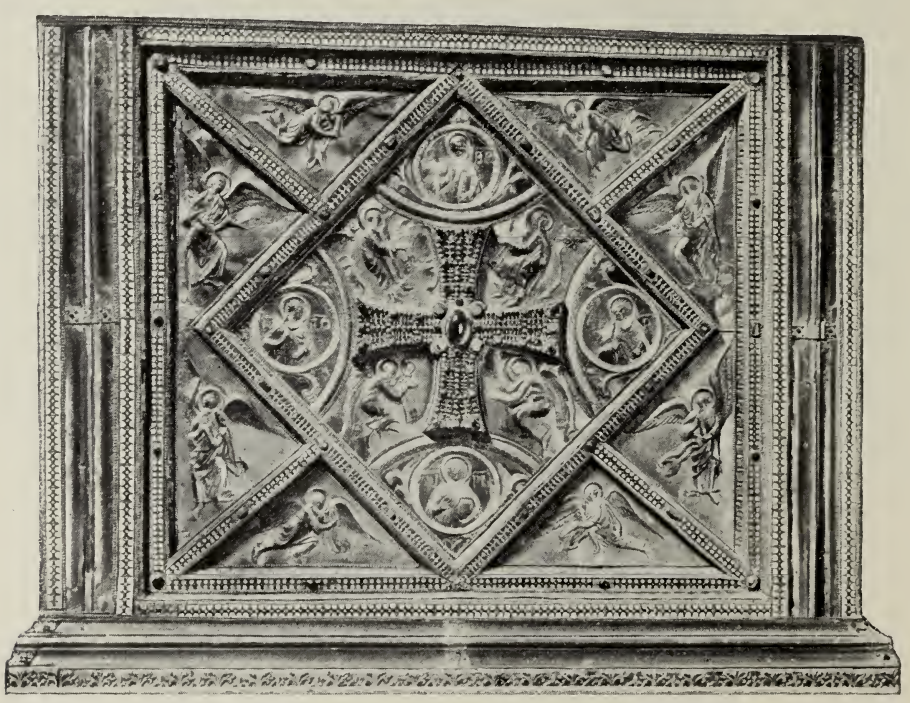


Fig. 75. Mailänder Paliotto. S. 84.

Altarbekleidung im eigentlichen Wortsinne, kein architektonischer Aufbau wie in späteren Zeiten, ein Moment, das für die rein malerisch-dekorative Auffassung dieser Zeit wichtig scheint.

Die Goldschmelzmotive des Rahmens gehen auf den orientalisch-sassanidischen Kunstkreis zurück. Herzpalmetten, ineinandergeschobene Herzmotive, aneinandergereihte Scheiben, die gezackten Bordüren in mustergleichem Grunde kehren auf sassanidischen Geweben und koptischen Wirkarbeiten wieder. Die Herzpalmette, in besonderer Vollendung auf den Kreisbändern des Aachener Elefantenstoffes, ist auch in die Kanonesbögen karolingischer Miniaturen übergegangen.

Die Gestalten selbst sind in weicher Behandlung verhältnismäßig

flach herausgearbeitet. Innerhalb des vorspringenden farbigen Rahmenwerkes erscheinen die Figuren in malerischem Glanze.

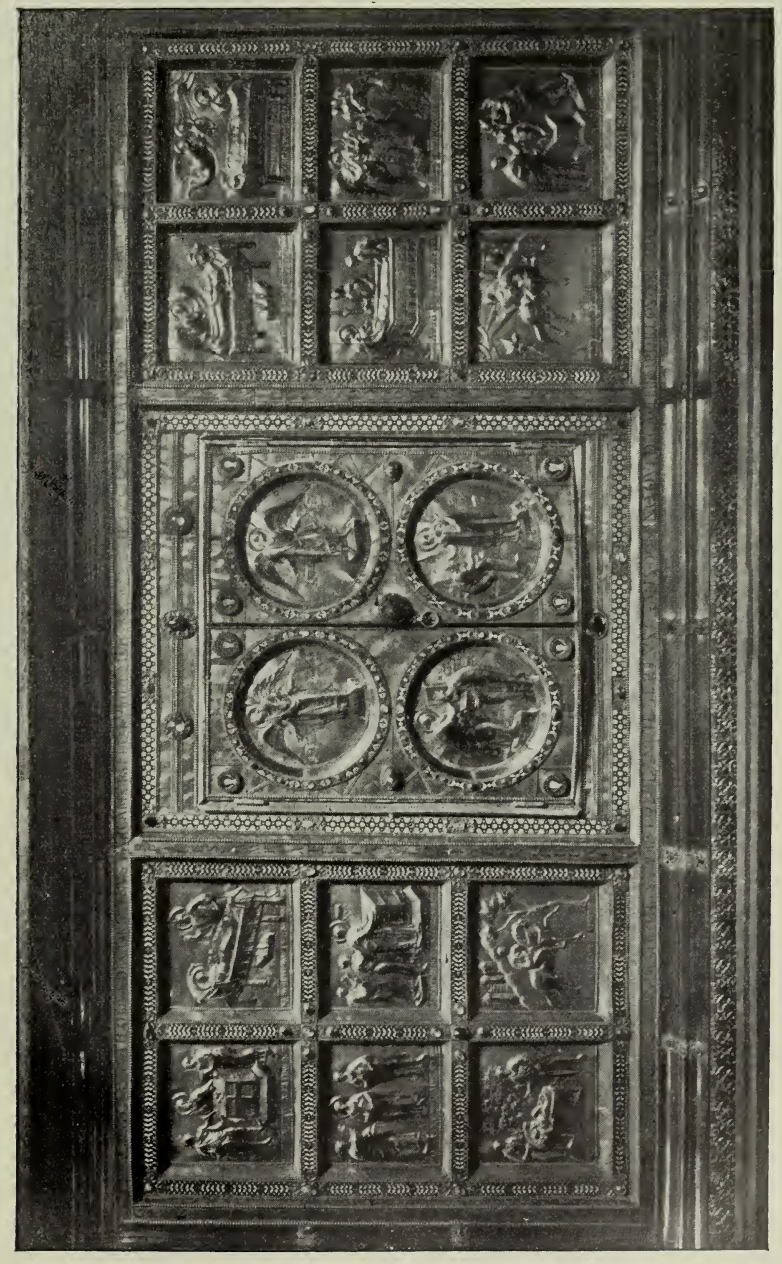


Fig. 76. Mailänder Paliotto. S. 84.

Scheinbar haben zwei Künstler an dem Werke gearbeitet. Die Darstellungen aus dem Leben Christi auf der Vorderseite sind reicher in der

Fältelung, dem prunkvolleren Rahmenwerk entsprechend. Vielleicht ist diese kleinere Fältelung der Vorderseite mit Rücksicht auf den stärkeren Goldglanz beabsichtigt. Die Darstellungen der Rückseite sind einfacher aber großzügiger. Hier sind in zwei Rundbildern auch der Hauptkünstler mit der Beischrift: VVOLVINIVS MAGISTER PHABER und der Besteller, Erzbischof Angilbert II. von Mailand (824—866), beide in gebeugter Haltung vor dem heiligen Ambrosius dargestellt. Die Entstehungszeit des Werkes fällt nach einer Inschrift und Urkunde vor 835.

Der Zellenschmelz des Rahmenwerkes ist wohl sicher auf griechische Künstler zurückzuführen. Die Reliefs sind nach Swarzenski in Reims entstanden (vergl. Jahrbuch der Königl. Pr. Kunsts. 1902). In der Tat soll Angilbert II. fränkische Mönche nach Mailand berufen haben. In Nordfrankreich war angelsächsischer und orientalischer Einfluß besonders beim Utrechtpsalter wirksam, der für die Entstehung des malerischen Stiles dieser Bilderreihen hauptsächlich in Betracht kommt (vergl. H. Graeven, Die Vorlagen des Utrechtpsalters. Rep. f. Kunstw. 1898. Er weist auf den vorderen Orient und auf griechische Künstler hin). Vermutlich war Wolvinius ein angelsächsisch-fränkischer, an griechischen Vorbildern geschulter Künstler. Gegenüber den später zu besprechenden Werken der Reimser Schule vom Ende des 9. Jahrhunderts zeigt der Mailänder Silberaltar noch den weicheren Charakter der Frühzeit.

Dem Paliotto verwandte Herzmotive kommen auch bei der eisernen Krone der Langobarden vor, die mit Email in Goldzellen verziert ist. Nach einer Untersuchung Riegls (a. a. O. S. 200) zeigt der Reif vierundzwanzig Felder mit zweifarbigen Blümchen in Email auf transluzidem grünem (vermutlich Glas) Grunde. In einundzwanzig Feldern ist das Email weiß und blau und zeigt jenen schweren, fettigen Glanz, der den späteren byzantinischen Emails eigentümlich ist. Drei Felder hingegen enthalten statt des Blau ein rissiges Rotbraun, welches nach Riegl in der Grenzzeit zwischen mittelrömischer und spätrömischer Periode bei den Mittelmeervölkern in Gebrauch war.

In Frankreich zeigt ein Reliquiar in Conques, ein sogen. Geschenk Pipins von Aquitanien († 838), ähnlich feine Emails wie der Paliotto. Die Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes ist in der Weichheit des Faltenwurfes, der Einfassung mit Filigran und Steinen von gewissen Eigentümlichkeiten, die später von der ottonischen Kunst aufgenommen wurden. Es muß als deren Vorläufer betrachtet werden.

Reims bildete im 9. Jahrhundert das Zentrum der karolingischen Goldschmiedekunst. Noch in den folgenden Jahrhunderten macht sich die nachhaltige Wirkung seiner reichen künstlerischen Tätigkeit bemerkbar.

Schriftliche Nachrichten bestätigen für dieses nordfranzösische Atelier die Entstehung plastischer, inzwischen verloren gegangener Arbeiten, die

wieder durch Bilderreihen hervorragen: ein Altaraufbau für den Schrein des St. Remi, der mit Edelsteinen und Gemmen reich verziert, in ge-

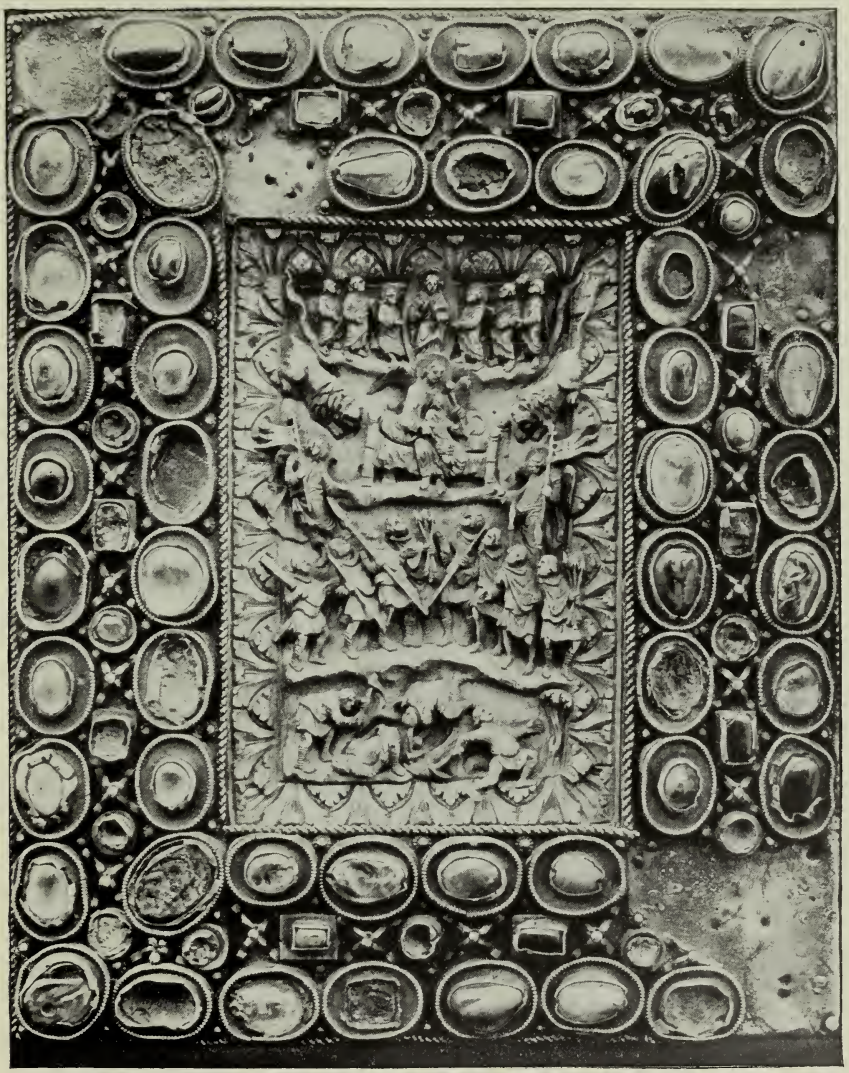


Fig. 77. Deckel des Psalteriums Karls des Kahlen in der Nationalbibliothek in Paris. S. 87.

triebener Arbeit, Darstellungen aus dem Leben des heiligen Nicasius und heiligen Remigius, der Madonna und des Kruzifixus.

Weiterhin erwähnt Flodoard in seiner Historia Remensis von Erzbischof Hinkmar: Evangelium aureisque munivit tabulis et gemmiis distinxit pretiosis.

Nach Goldschmidt ist auch der Einbanddeckel des Psalteriums Karls

des Kahlen (vergl. den Utrechtpsalter, Rep. f. Kunstw. 1892, S. 167) in der Diözese Reims, und wegen der guten lebendigen und selbständigen Arbeit in Hautvillers angefertigt. (Fig. 77, S. 87.)

Seine Entstehung fällt in die Jahre 842—869. Die Elfenbeintafeln sind mit einem vergoldeten Silberrahmen auf Holz eingefaßt. Der reiche

Fig. 78. Kreuz in Nürnberg. S. 90.

Besatz mit großen muggeligen Steinen auf ovalen Silberplatten in zwei größeren Reihen und einer Mittelreihe mit kleineren Steinen in unregelmäßig gebogener Fassung deutet auf fränkischen Ursprung. Zwischen den kleineren Steinen sind kleine in schrägem Kreuz übereinandergelegte Silberbänder angebracht. Dagegen ist die Rückseite am Rande mit stark gekörntem Silberfiligran bedeckt. Überhaupt sind unter Karl dem Kahlen hervorragende Werke der Goldschmiedekunst geschaffen worden. In der

Kirche St. Bénigne zu Dijon wurde über dem Grabe des heiligen Benignus ein Ciborium errichtet, von vier Marmorsäulen getragen, die Bogen mit Holz verkleidet und mit getriebenem Gold- und Silberblech überzogen,

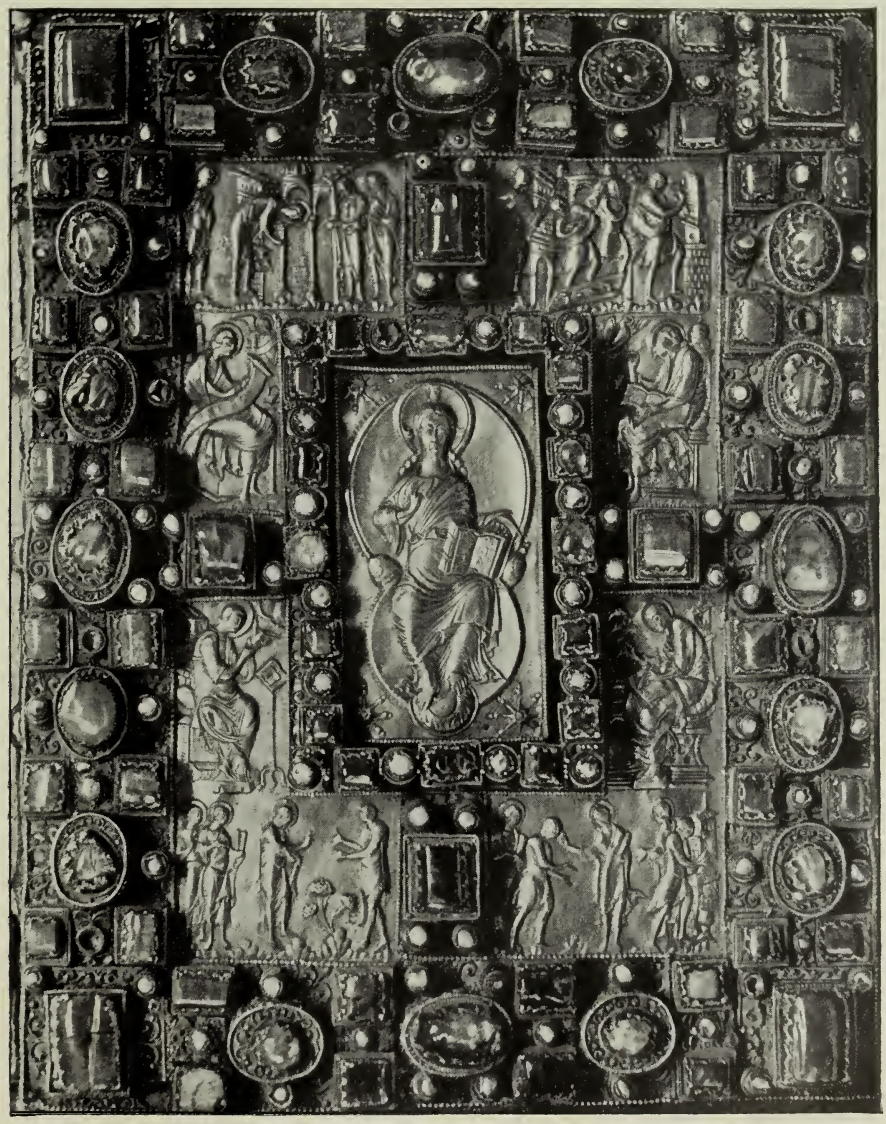


Fig. 79. Deckel des Codex aureus in München. S. 90.

die Geschichte Christi darstellend. Bischof Hinkmar (844—863) stiftete einen turmartigen Altaraufbau für den Schrein des St. Remi.

Die Vorderseite mit einem mit Edelsteinen und Gemmen besetzten Rahmen zeigte in getriebener Arbeit Szenen aus dem Leben des St. Nicaise,

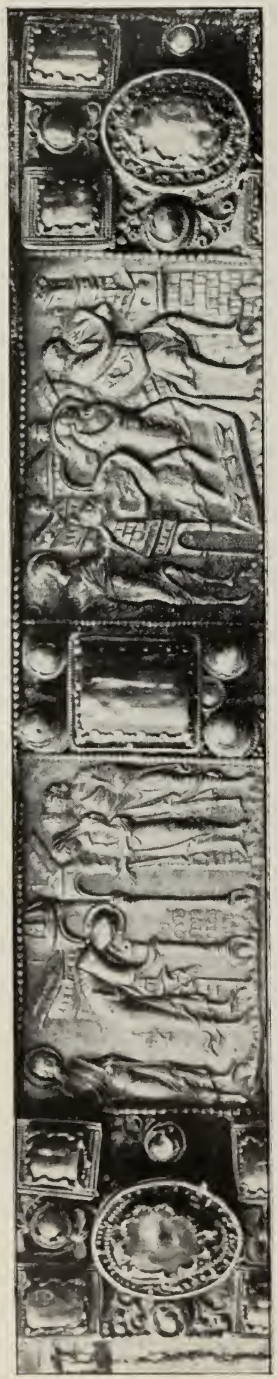


Fig. 80. Reliefs vom Codex aureus. S. 90.

der Madonna und des St. Remi. Die Tür zu dem Schreine war mit Goldplatten bedeckt. Das Innere war mit kostbaren Steinen inkrustiert.

Für diese Zeit wird überhaupt die Auflage und Reihung großer Steine in breiter, einfacher Kastenfassung charakteristisch. Ein Vortragskreuz dieser Zeit, aus den Ardennen stammend, auch Reimser Ursprunges, mit dicht gereihten Steinen in großer Kastenfassung und schleifenverzierten Buckeln, befindet sich im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (Fig. 78, S. 88). Vergl. die Steinfassung des Herforder Reliquiars, Fig. 68.

Für die Goldschmiedekunst der spätkarolingischen Zeit läßt sich eine Gruppe von Arbeiten feststellen, die sicherlich auf französischen Ursprung zurückgehen: Der Deckel des Codex aureus in der Königl. Staatsbibliothek zu München, das Arnulfciborium der Reiche-Kapelle daselbst und der Einband eines aus Lindau stammenden Evangeliumbuches in der Sammlung Morgan. Hierhin gehört auch der Mailänder Paliotto (vergl. S. 84). Die Gruppe dieser Arbeiten, die mit Ausnahme des letzten Stückes von W. M. Schmid (Eine Regensburger Goldschmiedeschule um das Jahr 1000 und Beiträge zur Geschichte der karolingischen Plastik, Rep. f. Kunstw. 1900, XXIII, S. 197 ff.) behandelt wurden, sind von Swarzenski (a. a. O. 1902) wegen stilistischen Übereinstimmungen mit der Reimser Buchmalerei auf Reims lokalisiert worden.

Der Deckel des Codex aureus der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Cim. 55, Cod. lat. 14000) gehört zu den wichtigsten Arbeiten mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Die figürlichen Szenen des Deckels und die breiten Steinfassungen des Rahmenwerkes sind von höchster Vollendung. Alles löst sich in feinem Geflimmer auf. Gegenüber den einfachen Steinfassungen des Psalteriums Karls des Kahlen

sind die Steine hier mit Akanthusblättern gefaßt, die Kasten mit Filigran belebt. Dieses Evangeliar wurde 870 geschrieben und mit Miniaturen und Initialen verziert, auf Befehl Karls des Kahlen, von Beringar und Liuthard. Der Kodex kam dann als Geschenk in das Kloster St. Denis bei Paris, wo 892 Kaiser Arnulf verweilte, der den Kodex von Otto von Francien erhalten haben soll. 893 schenkte ihn Arnulf dem Kloster St. Emmeram in Regensburg, von wo er nach der Säkularisation in die Münchener Staatsbibliothek gelangte (vergl. W. M. Schmid, Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000, München 1893, und von demselben Verfasser: Zur Geschichte der karolingischen Plastik, Rep. f. K.). Schmid hat nachgewiesen, daß der Schmuck des vorderen Kodexdeckels aus zwei verschiedenen Zeiten stammt. Der Rahmen mit Edelsteinfassungen soll zwischen 980 und 993 von den Mönchen Aribo und Adalbert in St. Emmeram im engsten Anschluß an die Werke einer gleichzeitigen Goldschmiedeschule zu St. Maximin in Trier gefertigt worden sein, wo der Emmeramer Abt Romwald 930—975 Lehrer und Probst war. Die in Goldblech getriebenen und gravierten Reliefs: in der Mitte die Majestas Domini, seitlich Darstellungen der vier Evangelisten, oben Christus und die Ehebrecherin und Christus treibt die Händler aus dem Tempel, unten Heilung des Aussätzigen und Blinden, dagegen sind spätkarolingisch. Nach mehreren Notizen im Codex aureus selbst wurde die Handschrift im Auftrage des Abtes Romwald durch zwei Mönche, Aribo und Adalbert, einer Restauration unterzogen. Über die Art der Restaurationsarbeiten ist nichts gesagt. Zunächst scheint es nicht statthaft, diese Notizen im wesentlichen auf die Goldschmiedearbeiten des Einbandes zu beziehen, wie dies W. M. Schmid getan hat, um einen quellenmäßigen Beweis für die Entstehung des Deckelschmuckes in Regensburg zur Zeit Romwalds zu gewinnen (vergl. G. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei). Die Renovierung der Handschrift selbst ist von Swarzenski im einzelnen nachgewiesen. Daß sie sich nicht auf den Deckel bezieht, oder wohl gar auf die Herstellung der ornamentalen Umrahmung jener figürlichen Tafeln, die aus stilistischen Gründen nach Reims gehören, kann man mit Sicherheit annehmen.

Schon aus stilistischen Gründen ist eine Trennung zwischen den Treibarbeiten des Deckels und ihrer Umrahmung unmöglich. Beide sind so füreinander gearbeitet, daß sie unbedingt zu gleicher Zeit entstanden sein müssen. Die schwer wuchtenden Steine entsprechen durchaus dem Charakter dieser Arbeiten des 9. Jahrhunderts. Ein Jahrhundert später sind sie unmöglich. Dazu kommt ein Schema in der Anordnung der Steine, welches auf der Umrahmung eines Blattes der Handschrift wiederkehrt. Auch dort wechseln zwei rechteckige Steine und ein ovaler. Der Verteilung der Perlen entsprechen einzelne Punkte. Die gleiche Ein-

fassung wie auf koptischen Stoffen und byzantinischen Mosaiks. Auch an spätere Zutaten ist nicht zu denken. Die Säulchen, welche einzelne Steine tragen, zeigen die gleiche Bildung, wie ein Kelch auf der unteren Goldtafel rechts in der Ecke.

Am meisten könnten die Zutaten der Almandinplättchen zu Gunsten einer späteren Datierung anzuführen sein. Denn gerade diese Motive werden für die Egbertschule und für Trier am Ende des 10. Jahrhunderts charakteristisch. Aber gerade diese Motive deuten auf ältere Traditionen. Es ist das alte Herzmotiv der sassanidischen und syrischen Kunst, welches

Fig. 81. Serpentinschüssel im Louvre.

bis zum Ende des 10. Jahrhunderts im Abendlande weiterlebt als neuer Beweis für die Herkunft der Granateinlage in Gold. Das gleiche Motiv eines Herzblattes mit kleinen Blättern, wie zwischen den Säulchen auf dem Deckel des Codex aureus, findet sich auf einer Serpentinschüssel im Louvre. (Fig. 81, S. 92.) Diese sogen. Ptolemäerschale muß unbedingt mit der Goldschmiedeschule von Reims am Ende des 9. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden. Ursprünglich gehörte zu dieser Schale ein spätantikes, zweihenkliges Gefäß, welches für kirchliche Zwecke mit einem Fuß montiert war. Dieses Gefäß, ursprünglich im Besitze der Abtei von St. Denis, ist nicht mehr vorhanden. Es existiert jedoch eine alte Zeichnung (vergl. Molinier a. a. O. S. 88), die auf den Bändern des Fußes

die gleiche Anordnung der Steine des Codex aureus zeigt. Die Schale selbst hat ursprünglich wohl als Patene gedient. Der Spiegel aus Serpentin zeigt schwimmende Fische, die völlig naturalistisch, wie im Wasser, wiedergegeben sind. Diese Auffassung war im Abendlande unmöglich,

Fig. 82. Feldaltärchen der Reichen-Kapelle in München. S. 95.

man könnte fast an ostasiatische Vorbilder denken. Eher erklärlich ist diese naturalistische Auffassung in der Kunst des engeren Orients, in Syrien oder Persien.

Hierfür bietet auch die Einfassung mehrfachen Anhalt. Der Rand kehrt in gleicher Weise wieder auf der Chosroesschale der Bibliothèque nationale (Fig. 43, S. 46). Auch die erwähnten Herz- und Blattmotive

deuten auf gleichen Ursprung. Deshalb braucht die Arbeit noch nicht im Orient entstanden zu sein. Vielleicht stammt sie von syrischen Künstlern, die sich vielfach im Frankenreiche aufhielten. Darauf deutet die unregelmäßige Gruppierung und Fassung der Steine. Hierfür spricht

Fig. 83. Reliquiar von Monza. S. 97.

auch die Umgestaltung der verlorengegangenen antiken Vase für kirchliche Zwecke. Eine Inschrift des Kelchfußes nennt als Stifter des Gefäßes Tertius Carlus. Es kann hier nur Karl der Kahle († 877) gemeint sein. Jedenfalls haben die Goldschmiede des Codex aureus diese oder ähnliche Arbeiten gesehen und die Almandineinlagen nach ihrem Muster gearbeitet. Die Schale selbst ist jedenfalls älter. Die Steine

sitzen hier noch im unbewegten Grunde, während sie beim Codex aureus als individuelle Werte angebracht sind. Auch die Anbringung der Almandinplättchen unter den Steinen, wo sie für den malerisch bewegten Gesamteindruck nicht mitsprechen, deutet auf eine jüngere Entstehung des Codex aureus. Verwandte Almandingebilde und Ornamente, wie auf dem Reliquiar Pipins (S. 86), befinden sich auf einem silberbeschlagenen Kasten aus der Kathedrale von Astorga (vergl. de Baye, Une chasse de la Cathédrale d'Astorga), der in gleicher Weise diesem Kunstkreise zuzuzählen ist. Die primitiven Figuren deuten auf ältere Traditionen, die an das Wedekindreliquiar im Berliner Kunstgewerbemuseum und die Silberkästen von Saint-Benoit sur Loire erinnern. Entscheidend für die Almandingebilde ist die Form der Herzen. Sie kehrt auf syro-ägyptischen Geweben in unseren Reliquienschätzen (Maastricht u. s. w.) im 6.—8. Jahrhundert so oft wieder, daß über ihre Herkunft ein Zweifel nicht bestehen kann. Wie die Gewebe werden Goldschmiedearbeiten dieser Technik nach dem Abendlande gelangt sein. Auch auf dem sogen. Kreuze des Pelagius in der Kathedrale von Orvieto kommen Almandinbildungen vor, wie auf dem Codex aureus.

In die gleiche Gruppe gehört das Feldaltärchen der Reichen-Kapelle zu München, welches mit dem Codex aureus von Kaiser Arnulf im Jahre 893 an das Kloster St. Emmeram geschenkt wurde. Vier Säulen mit Rundbogen tragen eine flache Decke, die wiederum auf vier Säulchen mit kreuzförmigem Giebeldach ruht. Auf den acht Flächen des Daches sowie den vier Giebelfeldern sind getriebene Reliefs in Goldblech angebracht: 1. Christus und ein Jünger, 2. Christus, Lazarus und eine Frauengestalt, 3. Versuchung Christi auf dem Tempel, 4. Christus, Petrus und zwei Lämmer, 5. Versuchung Christi auf dem Berge, 6. Christus und Satan, 7. Christus und Jünger betreten Jerusalem, 8. Christus und Träger mit einem Toten. In den Giebelfeldern: Engel, Hand Gottes, Lamm und Taube. (Fig. 82, S. 93.)

Die Reliefs des Ciboriums und die einzelnen Details stimmen mit dem Codex aureus so überein, daß sie unzweifelhaft nicht nur einer Werkstatt, sondern derselben Hand zugeschrieben werden können (vergl. W. M. Schmid a. a. O. S. 198). Hierhin gehört auch das Kruzifix mit schwebenden Engeln vom Lindauer Buchdeckel, besonders der dichtgedrängte Dekor des Randes ist für die malerische Auffassung der karolingischen Zeit charakteristisch. Ein verwandter Stil, auch in Bezug auf die Figuren (Evangelisten des Elfenbeines kopiert nach dem Codex aureus), findet sich auf den Tuotilotafeln von St. Gallen (um 900), deren dichtgedrängte Randornamentik für die Goldschmiedekunst in Betracht kommt. Hier wiederholt sich in plastischer Umbildung auch das Herzpalmettenmotiv (mißverstanden) von den Randstäben des Mailänder Paliotto.

Vergleicht man diese letzte Gruppe von Arbeiten mit dem Hauptwerk des Jahrhunderts, dem Mailänder Paliotto, so ergibt sich sowohl in der

Fig. 84. Berengarkreuz. S. 97.

Gestaltung der Figuren wie der Ornamentierung des Rahmenwerkes ein wesentlicher Unterschied. Der Codex aureus zeigt den flattrigen, eng-

gerillten Faltenstil der angelsächsischen Schule, der des Paliotto ist dagegen gemäßigter und ruhiger. Wie der Utrechtpsalter auf orientalische Vorbilder zurückgeht, so ist auch für den Paliotto ein ähnliches Vorbild maßgebend gewesen. So könnte sich die gewisse Verwandtschaft zwischen dem Paliotto und der Reimser Gruppe auch auf indirektem Wege erklären.

Hierhin gehört auch der in der Form dem Herforder Reliquiar ähnelnde Reliquienkasten im Domschatze zu Monza (Fig. 83, S. 94), dessen Vorderseite mit Steinen in breiter Kastenfassung und Filigran strahlenförmig bedeckt ist. Auf dem Giebel sind Löwen und Blattpalmetten, letztere in der Art des Mailänder Paliotto, angebracht. Auf der Rückseite ist die Kreuzigung eingepunzt, eine Art der Darstellung, die in gleicher Weise wie auf der Vorderseite der malerisch auflösenden Tendenz der Zeit entspricht.

Ein ähnliches Reliquiar in einfacherer Verzierung mit Edelsteinen in breiter Kastenfassung und Schleifendekor, wahrscheinlich eine Reimser oder Trierer Arbeit, ist im Wiener Schatze erhalten. Nach dem Liber pontificalis müssen besonders die römischen Kirchen an derartigen Kostbarkeiten sehr reich gewesen sein. In der Sancta sanctorum in Rom befindet sich noch heute ein Kreuz mit Steinen und einem Kranz von Zelleneinlagen mit Almandinen im Mittelstück; letztere noch eine Erinnerung an die alte Zelleneinlage in Gold. Dagegen ist das sogen. Berengarkreuz (Fig. 84, S. 96) schon völlig in späterem Charakter gehalten.

Überblick über die Karolingische Zeit.

Der ganze Aufbau des Mailänder Paliotto, das Aneinanderreihen der Felder, die rautenförmige Musterung, das Übergreifen von Linien in Zickzackform über die Ecken der Mensa, die Rundbilder nach Art der großen Kreise sassanidischer Gewebe geordnet, zeigt wieder das orientalische Prinzip der unendlichen Reihung.

Das feine Gefältel der Figuren, die koloristische Pracht der Zellenemails, die reiche Fähigkeit figürlicher Darstellung bringt in gleicher Weise wie beim Psalterium Karls des Kahlen und beim Nürnberger Kreuz die großen Steine mit breiter Fassung und gekörntem Rande, im Geflimmer der Einzelheiten wie der Reihung der Steine selbst, den koloristischen Charakter zum Ausdruck.

In höchster Vollendung ist die Steinfassung beim Codex aureus mit feinem Filigran noch besonders belebt. Der Grund ist mit Almandinen bedeckt und zwischen den Steinaufbauten selbst erheben sich kleine Säulchen als Träger von Edelsteinen. Alles löst sich auf in einem koloristischen Geflimmer. Im Gegensatze zu der Verroterie cloisonnée der

vorhergehenden Zeit ist bei diesen Arbeiten mehr das antike, nicht das orientalische Element betont.

Diese ganze Kunst war keine bodenständige, im Grunde mehr zufällig und nur durch bestimmte Verbindungen mit dem Osten möglich. Allein in dem enggerillten, flatternden Gewandstil der Figuren des Codex aureus äußert sich ein neues, mehr angelsächsisches und nordisches Element, dem wir in der Folge noch begegnen werden.

Die karolingische Renaissance hat in vieler Hinsicht die Traditionen der alten heimischen Volkskunst unterbrochen. Das Liniengewirr der irischen Ornamentik ist zwar in die karolingische Buchmalerei übergegangen, hat sie jedoch nicht ausschließlich beherrscht. Der zeichnerisch lineare Stil auf der Rückseite des Lindauer Buchdeckels, auf dem Tassilokelch u. a. (S. 76) muß als ureigentlich heimische Kunst betrachtet werden. Sie tritt neben der christlich-antikisierenden Kunst als heidnische Nebenströmung auch in den folgenden Jahrhunderten auf. Von fremder Importkunst häufig zurückgedrängt, läßt sie sich doch nicht gänzlich unterdrücken. Im 11. Jahrhundert werden die alten Traditionen der Volkskunst wieder aufgenommen, um in der romanischen Kunst Norddeutschlands, besonders in der Metallplastik, einen eigenen Stil zu finden.

Die karolingische Kunst selbst macht sich die überlegenen fremden Kunstübungen zu eigen. Nur so ist es zu erklären, daß im 9. Jahrhundert so vollendete Darstellungsreihen geschaffen werden konnten. Aus einer Ornamentalkunst geometrischer Reihung, wie sie von der Kunst des Orients ausging, entstand im Anschluß an Byzanz die Fähigkeit, Darstellungsreihen der Malerei selbst wiederzugeben. Die gleiche Grundtendenz des christlichen Mittelalters, erdenfeine, glänzende Eindrücke zu schaffen, ist auch hier zum Ausdruck gebracht. Im 10. und 11. Jahrhundert findet dieses alte Wollen neue künstlerische Mittel. Aus dem malerischen koloristischen Reichtum heraus kommt man zu einer mehr ornamentalen Wirkung, die in Verbindung mit architektonischen Elementen im 12. Jahrhundert zu einer neuen Architektur und zu großer Plastik hinführt. Überall jedoch dringt auch hier eine starke Strömung byzantinischer Kunst in die Vorstellungswelt abendländischer Kunstanschauung.

Byzanz.

Byzanz bedeutet Fortleben antiker Traditionen und Aufnahme neuer orientalischer Elemente. Die antike Plastik erstarrt unter Einwirkung der orientalischen Farbenpracht. Die Plastik wird koloristischer, bildartiger. Der malerische Charakter der orientalischen Kunst erscheint

dagegen in ein starreres Schema gepreßt. Diese Wechselwirkung läßt sich besonders in der Umbildung des orientalischen Rankenwerkes zu schematischen Rankenstilisierungen und im Zellenemail, dem wichtigsten Ausdrucksmittel der byzantinischen Kunst, verfolgen. Im Gegensatz zum malerisch-weichen Charakter der Zelleneinlage in Gold ist für dieses Zellenemail ein vorwiegend plastisch-koloristisches Moment maßgebend. In Zellen aus Goldstegen wird farbiger Glasfluß eingeschmolzen. Das Email verbindet sich hierbei innerhalb der Zellenstege mit dem Goldgrunde zu einer festen undurchsichtigen Masse. Der lose Zusammenhang, wie er bei der Zelleneinlage in Gold bestand, ist beim Zellenemail durch den dichten Glasfluß aufgehoben. Die plastische Auffassung des abendländischen, an der griechischen Antike geschulten Auges gibt hierbei den Ausschlag. Byzanz bildet derart die Vermittlerin zwischen Rom und dem Orient. Die plastische Auffassung nimmt das malerische Prinzip des Orients in sich auf, wobei naturgemäß in der Weiterentwicklung der abendländischen Kunst die antike Auffassung die orientalische überwinden mußte. Das schließt nicht aus, daß beide auch nebeneinander vorkommen. Das Zellenemail verdrängt dann die Zelleneinlage in Gold, um in der Kunst des 12. Jahrhunderts dem Grubenemail zu weichen. Von frühen byzantinischen Emailarbeiten wissen wir nur aus Berichten.

Fig. 85. Zellenemail im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 100.

Schon Kaiser Justinian schmückte den Hochaltar der Hagia Sophia mit prachtvollen Emails: „Der Sockel, die Säulen und die ganze Oberfläche des Altars soll von Goldemail geglänzt haben.“ Ein anderer Schriftsteller sagt: „Wer kann seine Entstehung begreifen, da er in verschiedenen Farben erglüht? Bald strahlt er in Gold und Silber, bald glänzt er dem Saphir gleich, mit einem Worte: von ihm strahlen verschiedene Farben aus, je nach der Art des Farbenspieles der Edelsteine, Perlen und Metalle, aus denen er zusammengesetzt ist.“ Bei der Plünderung Konstantinopels 1204 wurde dieser Altar zerschlagen und an die Krieger verteilt. Jedoch noch im 15. Jahrhundert sind phantastische Berichte

erhalten: „Nach dem Rate aller Künstler wurden Gold, Silber, Edelsteine, Perlen, Kupfer, Eisen, Blei und Glas zur Anfertigung des heiligen Tisches genommen, dieses alles wurde zerstoßen, durcheinandergerührt und dann in einen Tiegel getan, und so erblickt man die Platte des Altars", eine Auffassung, die für das Aussehen byzantinischen Zellenschmelzes sehr charakteristisch ist.

Die wichtigsten, noch erhaltenen Arbeiten der byzantinischen Goldschmiedekunst befinden sich im Schatze und in der Bibliothek von San Marco zu Venedig (Bucheinbände). In der Pala d'oro, dem Altaraufsatz von San Marco in Venedig, ist ein Werk erhalten, auf das jene phantastischen Schilderungen Anwendung finden könnten (Fig. 86, S. 101). Allerdings gehört diese Arbeit verschiedenen Jahrhunderten, besonders dem 12.—14. Jahrhundert an.

Die besten Arbeiten stammen aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Als wichtigste zeigt das Reliquiar im Domschatze zu Limburg a. d. Lahn, 1208 vom Ritter Heinrich Hochmar von Ulmen von einem Kreuzzuge mitgebracht, in Zellenschmelz den Erlöser, die Gottesmutter und Johannes den Täufer mit je einem Erzengel zur Seite, oben und unten die zwölf Apostel. Nach einer Inschrift ist dieses Reliquiar unter Konstantin Porphyrogenitus und Romanus II. Secapenus (919—944) entstanden. Aus dieser Zeit stammt auch das Medaillon des Berliner Kunstgewerbemuseums mit dem Brustbild eines Heiligen in fein ornamentierter Gewandung. (Fig. 85, S. 99.) Fortgeschrittener sind die zahlreichen Medaillons aus der Sammlung Swenigorodskoi: Christus, die Gottesmutter, Johannes und die Evangelisten, schon aus dem 11. Jahrhundert. Diese Arbeiten haben besonders in der Gestaltung der Typen Einfluß auf die abendländische Kunst gehabt, wobei diese jedoch die byzantinische Starrheit in eigener Auffassung lebendig machte. Auch der Einfluß byzantinischer Zellenschmelztechnik beschränkt sich auf den rein technischen Vorgang. Byzantinische Originalschmelze sind in der abendländischen Goldschmiedekunst verhältnismäßig selten verwendet worden. Die Ornamentik der heimischen Schmelzarbeiten zeigt meistens den Charakter abendländischer Umbildung. Die Zellenschmelze der Mailänder Paliotto waren hier für die nordische Kunst von großer Bedeutung. Trotzdem sie selbst keinen rein orientalischen Charakter tragen, wurden sie von der Trierer Goldschmiedeschule übernommen und umgestaltet. Die echt byzantinischen Schmelze müssen schon damals äußerst kostbar gewesen sein, sie kamen nur bei bedeutsamen Werken in Anwendung, bei Kronen und Diademen.

So zeigt die Krone des Konstantin Monomachus (1024—1050) im Nationalmuseum zu Pest sechs bogenförmige Platten mit Einzelfiguren des Kaisers, der Kaiserin Zoë und ihrer Schwester Theodora, Tänzerinnen und Allegorien in einem Fond von Ranken und Bäumen mit Vögeln

in orientalischem Geschmack. Die Gewandung ist durch Herzmotive belebt.

In gleicher Weise ist der Reif der Krone des heiligen Stephan im Domschatz zu Pest (1076/77) mit Bildern der Erzengel Gabriel und Michael,

Fig. 86. Teil der Pala d'oro in Venedig. S. 100.

der Heiligen Georg und Demetrius, Cosmos und Damianus und der Kaiser Michael Ducas und Konstantin ausgestattet.

Besonders charakteristisch für das 11. Jahrhundert ist das Emailbild mit der Kreuzigung Christi in der Münchener Schatzkammer. Das Kreuz

umstehen Maria, Magdalena, Johannes und der Hauptmann. Unten Soldaten, die mit Teilung der Kleider beschäftigt sind.

Andere Werke sind in einem Kloster des Athos und im South Kensington-Museum erhalten. Besonders bemerkenswert für den abendländischen Besitz sind die Kreuze, von Velletri und im Welfenschatz, auf einer gewundenen Säule als Sockel, an die sich drei Engel anlehnen, dann

Fig. 87. Schüssel im Dome zu Halberstadt. S. 104.

das Kreuzreliquiar und Doppelkreuz des Domschatzes zu Gran, ersteres schon aus dem 12. Jahrhundert.

Neben dem Email sind die byzantinischen Arbeiten besonders durch ihr feinstilisiertes Rankenwerk für die abendländische Kunst bemerkenswert. Byzanz selbst hat hier das Erbe Persiens angetreten. Der Prachteinband von San Marco mit dem heiligen Michael in Silberrelief mit Email geht in der Stilisierung des Rankenwerkes im Hintergrund auf diesen Kunstkreis zurück.

Dasselbe gilt von der Demetriustafel, einer Bildplatte mit dem heiligen Demetrius zu Pferde in getriebener Arbeit vor einem mit voluten-

förmigen Blätterranken gefüllten Grunde (vergl. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891). Der Ein-

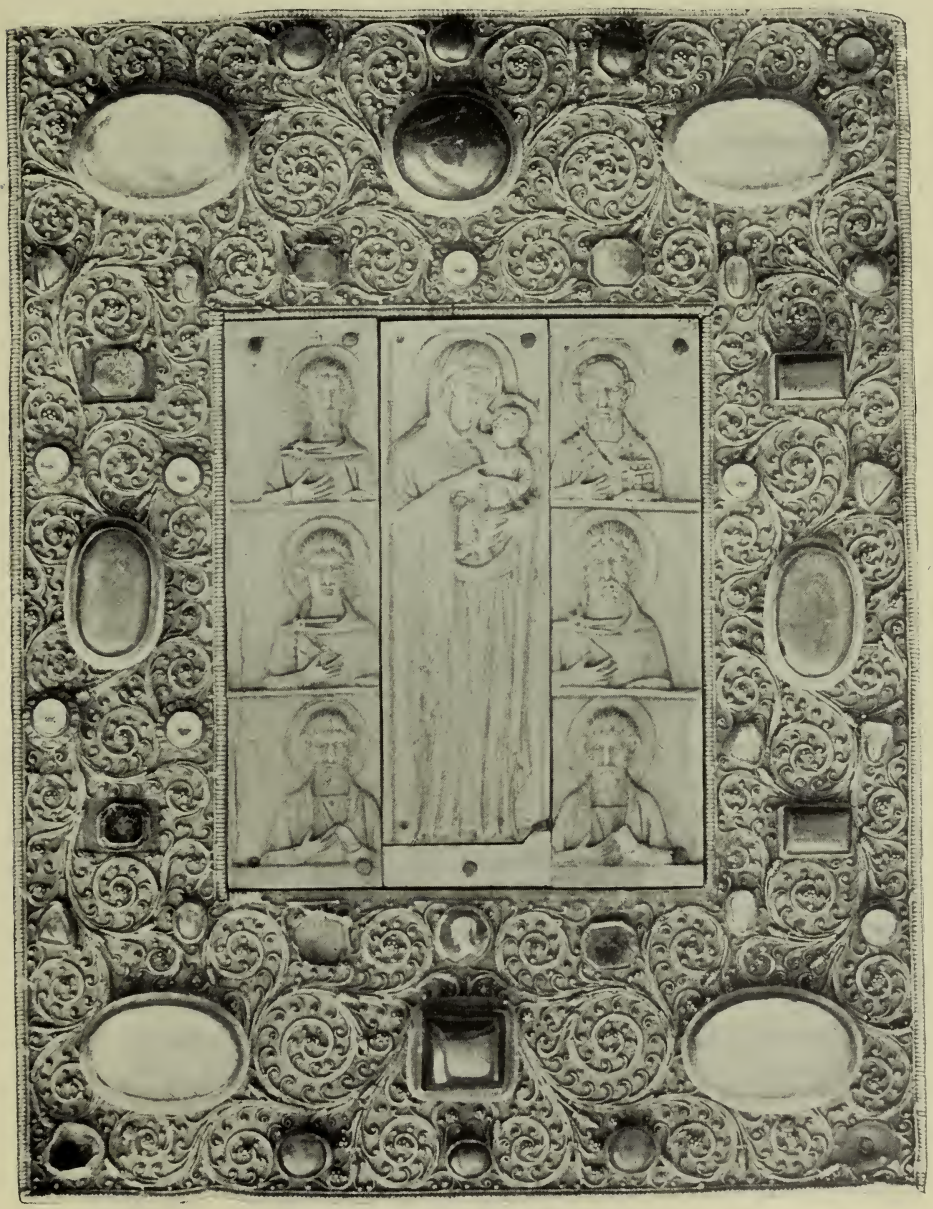


Fig. 88. Buchdeckel von San Marco. S. 104.

druck ist durchaus persisch. Die Rankenvoluten gehen sicher auf diesen Ursprung zurück. Neumann betont besonders die Verwandtschaft mit persischen Reiterfiguren. Die Farbe des Emails zeigt Verwandtschaft mit

dem eben genannten Bilde des heiligen Michael im Schatze von San Marco. In Byzanz ist diese Feinheit des eigentlich orientalischen Rankenwerkes erstarrt, so bei einer Staurothek in Alba Fucense und bei der vergoldeten Silberschüssel im Domschatz zu Halberstadt mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und Medaillons der Apostel. Besonders die letzte Arbeit (Fig. 87, S. 102) birgt in figürlicher wie ornamentaler Beziehung alle Elemente, die für die deutsche Kunst des 11. Jahrhunderts wichtig werden. In figürlicher Beziehung ist das vergoldete Silberrelief mit den Frauen am Grabe Christi im Louvre für die plastische Gestaltung abendländischer Arbeiten der ottonischen Zeit, besonders des Reichenau-Trierer Kunstkreises, bemerkenswert.

Auch im 11. und 12. Jahrhundert steht die abendländische Kunst unter nachhaltiger Belebung durch byzantinische Elemente, die besonders durch Werke der Elfenbeinplastik übermittelt wurden (vergl. Fig. 88, S. 103), ein Werk, das sich auch durch die Regelmäßigkeit und Feinheit des Filigrans auszeichnet.

Die Kunst der Ottonischen Zeit.

Trier und Regensburg.

Das 10. Jahrhundert brachte der Goldschmiedekunst die höchste Verfeinerung der künstlerischen Mittel. Im Anschluß an Byzanz und die griechischen Klöster hatte eine verfeinerte Bildung Eingang gefunden, die von den Bischöfen der Zeit, besonders von Egbert von Trier, gepflegt wurde. Bernward von Hildesheim, der Begleiter der Theophanu und Erzieher Ottos III., Meinwerk von Paderborn gehören in gleicher Weise zu den großen Förderern dieser Zeit, und es ist charakteristisch für die Art der künstlerischen Übung und für die Zeit überhaupt, daß die überlieferten Namen solche von Bischöfen, nicht von Künstlern sind, denn es bedurfte bei der noch herrschenden Unsicherheit des künstlerischen Könnens eines reichen und umfassenden Wissens, um Werkstätten und Techniken ins Leben zu rufen und zu erhalten. Der Zusammenhang mit Byzanz darf jedoch nicht im Sinne einer absoluten Abhängigkeit gefaßt werden. Im Grunde wurden die fremden Elemente völlig neu gestaltet, und darin liegt schließlich das Eigentliche des künstlerischen Ausdruckes.

Das Übergewicht des künstlerischen Schaffens ging jetzt auf Deutschland über. Im Mittelpunkt steht die Reichenau und Trier. Auch Regensburg hat im 11. Jahrhundert eine gewisse Rolle gespielt.

Eine große Anzahl von Benediktinerklöstern in Norddeutschland ist zunächst vom Süden und Westen abhängig. Aber in Norddeutschland, besonders im alten Herzogtum Sachsen, vollzieht sich allmählich ein

starkes Erwachen einer eigenen heimischen Anschauung, die zum romanischen Stil hinüberleitet. Für das 10. Jahrhundert ist vor allem ein starkes Nachwirken karolingischer Elemente in der Rheingegend nachzuweisen. Bekannt ist der Briefwechsel Bischof Gerberts von Reims und Egberts von Trier. Sicherlich hat hier ein reger Austausch künstlerischer Kräfte stattgefunden. In Frankreich selbst muß an verschiedenen Orten eine hohe Kunstfertigkeit, besonders in der Herstellung feinen Filigrans und auch des Zellenemails, bestanden haben. So zeichnen sich Kelch und Patene des heiligen Gauzelin aus dem 10. Jahrhundert in der Kathedrale von Nancy durch hohe Vollendung in diesen Techniken aus. Die

Fig. 89. Kasten in der Schloßkirche von Quedlinburg. S. 106.

Fassung der Steine besteht in einem Kranz von kleinen Schlingen, die später bei einer Anzahl deutscher Arbeiten wiederkehren. Der Kelch zeigt eine schwere kugelige Form, steilen Fuß und S-förmige Henkel. Die einzelnen Teile sind völlig für sich dem koloristischen Dekor zuliebe gearbeitet. Sie zeigen noch nicht das organische Wachstum der Kelche aus späteren Jahrhunderten.

In der gleichen Kathedrale befindet sich das Evangeliar des heiligen Gauzelin mit Scheiben in Email und vier gravierten Silberplatten mit den Evangelisten im Stile ottonischer Buchmalerei und in der Graviertechnik verwandt mit der später zu besprechenden Gruppe von Gravierungen der Reichenau. Die Filigranvoluten des Mittelstückes wachsen aus Herzmotiven heraus, wie sie auch bei Arbeiten der Trierer Kunst vorkommen.

Auch das sogen. A Karls des Großen in der Abtei von Conques mit feinem Filigran ist eine Arbeit des 10. Jahrhunderts.

Das Hauptwerk der Goldschmiedeplastik dieser Zeit ist die Goldstatue des heiligen Foy im Schatze von Conques, ganz mit Edelsteinen und Filigran übersponnen, jedoch vielfach ergänzt und mit Zutaten versehen.

Der Körper stammt aus dem 10. Jahrhundert, die Zutaten tragen den verschiedenen Charakter der folgenden Jahrhunderte. Die Gestalt ist plastisch nur erst in allgemeinen Zügen angelegt. Die großen Augen aus weißem und blauem Email sind leblos, wie ein Augenschema für optische Zwecke. Nur der Glanz des Goldes und der Steine täuscht über das Leblose der Erscheinung hinweg und bringt das eigentliche Wollen der Zeit zum Ausdruck.

Von diesen Werken laufen verschiedene Fäden zur deutschen Kunst, besonders nach Trier hinüber. Neben Trier scheint das Kloster Prüm zu Reims in Beziehung gestanden zu haben. Dort ist der sogen. Kasten Ottos I. in der Schloßkirche zu Quedlinburg entstanden, dessen Elfenbeine im Stile mit den Figuren des Prümer Antiphonars (Paris, Nat. Bibl.) übereinstimmen (vergl. Vöge, Beschreibung der Bilder der christlichen Epoche, 1900, S. 23). In der Zeit um 1200 sind zwar erhebliche Veränderungen mit dem Kasten vorgenommen, wobei jedoch die Filigranarbeit des 10. Jahrhunderts zum Teil erhalten blieb. An der Vorderseite sind erhalten die Emailtäfelchen, die Filigranrosetten und der zahnschnittförmige Streifen. Das Filigran der Rückseite ist noch vollständig. In seiner Feinheit unterscheidet es sich deutlich von dem Wirrwarr des Filigrans um 1200. Die schnurartige Drehung der Filigranfäden erinnert an Reimser Goldschmiedearbeiten des 9. Jahrhunderts. Auch die Elfenbeine des Kastens gehen auf Reimser Einfluß zurück. (Fig. 89, S. 105).

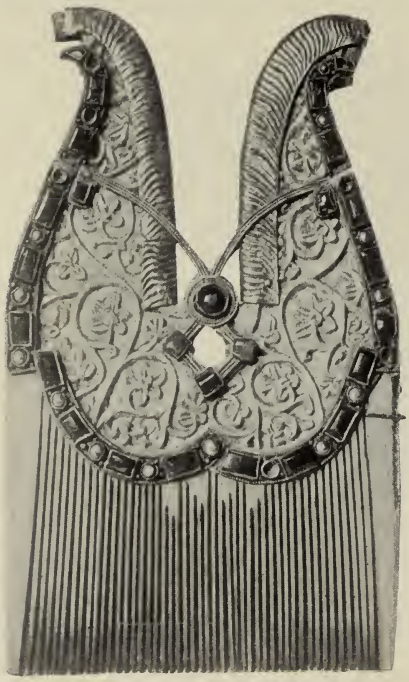


Fig. 90. Kamm in der Schloßkirche von Quedlinburg. S. 106.

Trotz der späteren Überarbeitungen ist dieser Kasten ein wichtiges Dokument für das feine Materialverständnis der Zeit, wie es besonders noch in dem Kontraste des Goldes mit dem Elfenbein in Nimben und Kapitellen zum Ausdruck kommt. Ähnliche Momente bedeutenden Könnens zeigen Kamm und Stab (Fig. 90 u. 91, S. 106 f.), beide gleichfalls in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Die Nachwirkung der Schule von Reims ist für die gesamte Entwicklung der Kunst des 10. Jahrhunderts von Wichtigkeit. Die Tuotilotafeln von St. Gallen zeigen deutlichen Zusammenhang mit den Reliefs

des Codex aureus in München. Die Evangelisten sind nahezu kopiert (vergl. Vöge, Rep. für Kunstw. 1907). Auch die Gestalten des Reichenauer Egbertpsalters zeigen den enggestrichelten karolingischen Gewandstil. Die gebückte Gestalt Bischof Egberts (vergl. Abb. bei Haseloff u. Sauerl, Der Egbertpsalter) scheint ihren Vorläufer in den Gestalten des heiligen Ambrosius und des Meisters Wolfinius vom Mailänder Paliotto zu haben. Man vergleiche auch die eigentümlich aufgerissenen Augen der Gestalten des Egbertpsalters mit dem Christus auf dem Codex aureus. Deutlich ist der Einfluß von Reims als Zentrum einer frankosächsischen Strömung auch in Norddeutschland zu verfolgen. Die Anfänge in den neugegründeten sächsischen Klöstern sind ohne Zusammenhang mit den großen Schulen der karolingischen Renaissance nicht denkbar. Die Versetzung eines kunstsinnigen Bischofs wie Ebos von Reims nach Hildesheim mußte von weitgehendem Einfluß sein. Metz und Prüm übernahmen hier die Vermittlerrolle. In einem dieser Orte ist wohl auch das Aachener Lotharkreuz entstanden, in Metz, als der Hauptstadt des alten Lotharingen, oder in Prüm, wo Lothar als Mönch 869 starb. (Fig. 92, S. 108.)

Fig. 91. Stab in der Schloßkirche von Quedlinburg. S. 106.

Das Lotharkreuz, nach der aus Kristall geschnittenen Petschaft König Lothars II. so genannt, läßt den Goldgrund zu besonderer Wirkung kommen. Die profilierten Kreuzarme sind mit weiß und blau emaillierten Kreuzchen verziert. Auf dem Goldgrunde sind Edelsteine, Perlen und Filigran in Form kleiner Lebensbäume verteilt. Die Fassung der Steine ist einfach und glatt mit gekörntem Golddraht umlegt, eine Technik, die für die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts charakteristisch wird. Die malerische Auffassung der karolingischen Zeit ist hier zu einer mehr ornamental-koloristischen geworden. Eine gravierte Darstellung des Gekreuzigten auf der Rückseite zeigt gleichfalls deutlichen karolingischen Einfluß, doch ist hier schon der Einfluß der großen Reichenauer Schule zu spüren. Das Kreuz darf in seiner künstlerischen Behandlung

als das vollendetste Werk der Goldschmiedekunst des 10. Jahrhunderts gelten.

Der Zusammenhang karolingischer und ottonischer Kunst, besonders die erwähnte Bedeutung des Mailänder Paliotto, kommt besonders in einer Gruppe von Goldschmiedearbeiten zum Ausdruck, die unter Erzbischof Egbert von Trier (977—993) entstanden sind. Der Andreastragaltar

Fig. 92. Sogen. Kreuz Lothars im Dome zu Aachen. S. 107.

und die Kapsel des Kreuzigungsnagels zu Trier, die Hülle des Petrusstabes in Limburg a. d. Lahn, der Einband des Echternacher Kodex in Gotha, der Rahmen im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg und das Egbertkreuz im Schatze von St. Servatius zu Maastricht zeigen derart verwandte Züge, daß sie einer Werkstatt zugeschrieben werden können (vergl. Otto v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, 1904, S. 5). Egbert hat in diesen Arbeiten das Erbe der Reimser Schule des 9. Jahrhunderts angetreten, indem er besonders die Zellenschmelztechnik

Fig. 93. Andreasreliquiar im Dome zu Trier. S. 111.

des Mailänder Paliotto, den er wohl selbst gesehen hatte, wieder aufnahm und in Deutschland zu einziger Blüte brachte. Selbst in Reims kannte man nach einem Briefe Gerberts von Reims diese Technik nicht mehr.

„Zu dem bezeichneten Werke senden wir die dazu bestimmten Vorlagen, damit der Bruder dem Bruder ein bewundernswertes Gebilde herstelle,

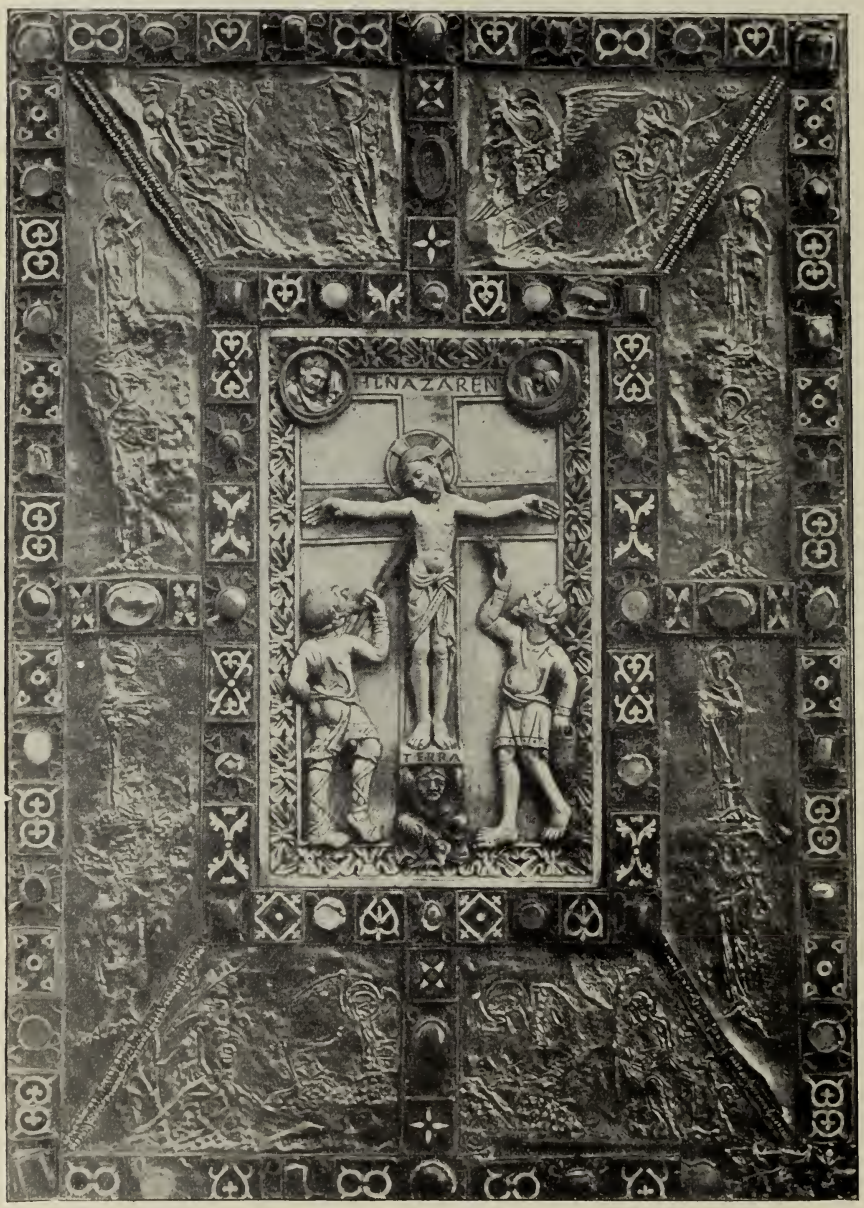


Fig. 94. Deckel des Egbert-Kodex im Museum zu Gotha. S 112.

das sowohl das leibliche wie das geistige Auge erhebe und erquicke.“ Ferner: „Eure große und berühmte Begabung wird unsere geringfügige Zusendung von Materialien veredeln sowohl durch Hinzufügung von

Glasschmelzen als auch durch den Entwurf zu dem zierlichen Kunstwerke."

Das Hauptwerk der Egbertgruppe ist der inschriftlich beglaubigte Andreastragaltar im Trierer Domschatze, der Sockel für einen aus Gold-

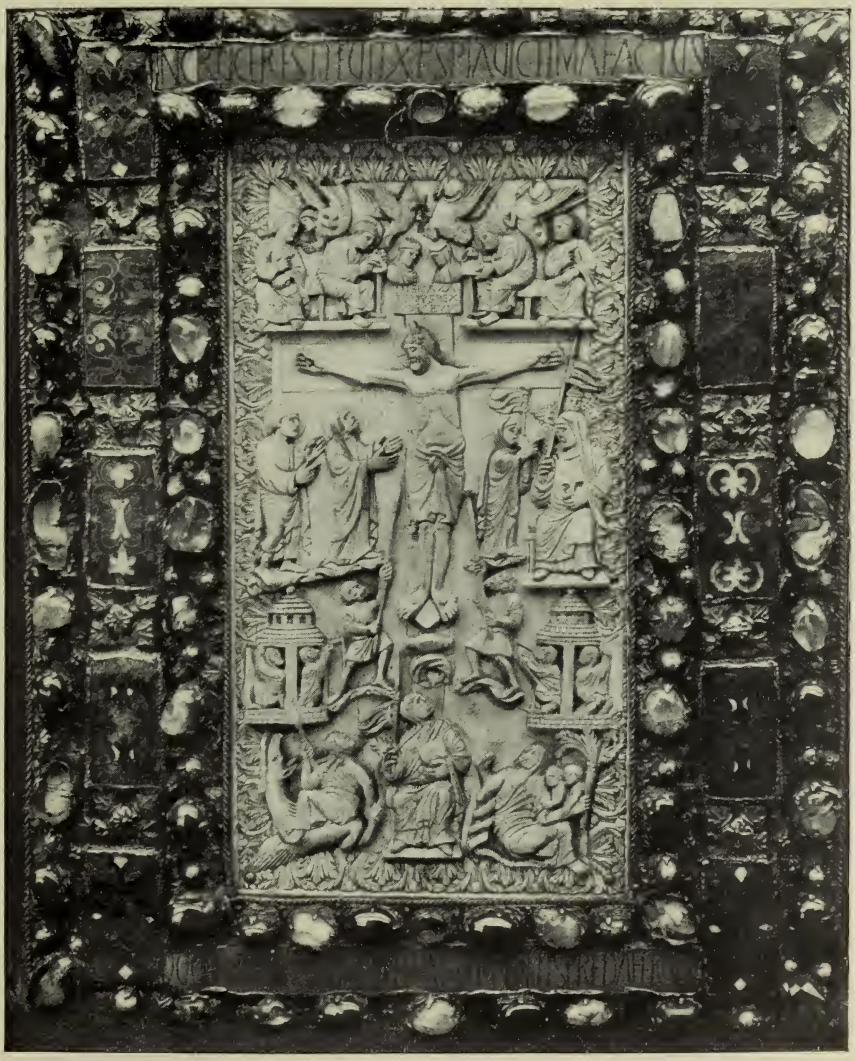


Fig. 95. Metzer Evangeliar in der Pariser Nationalbibliothek. S. 113.

blech gebildeten, mit Edelsteinen besetzten Fuß, der in Beziehung zum Reliquieninhalt des Reliquiares steht (Fig. 93, S. 109). Die Langseiten sind mit Elfenbeinplatten bedeckt, die durch Edelsteine, Schmelztäfelchen und die Evangelistensymbole farbig belebt werden. Auf der Einfassung kehren die syrischen Almandinherzen wieder. Auf den Schmalseiten bilden Perlen-

schnüre Rauten, Dreiecke und Schuppenfelder, die durch ausgeschnittene Tiere in Goldblech gefüllt sind. Die gleichen Tiere kommen im Reichenauer Sakramentar in Florenz vor (Abb. bei Haseloff a. a. O. Taf. 59), und es ist sehr wahrscheinlich, daß Egbert, der auch die Reichenauer Malerschule für sich arbeiten ließ, von dort, auf dem Wege nach Italien, Hilfskräfte mitbrachte. Dies wird später durch Werke der Reichenauer Schule selbst auch in anderer Weise bestätigt.

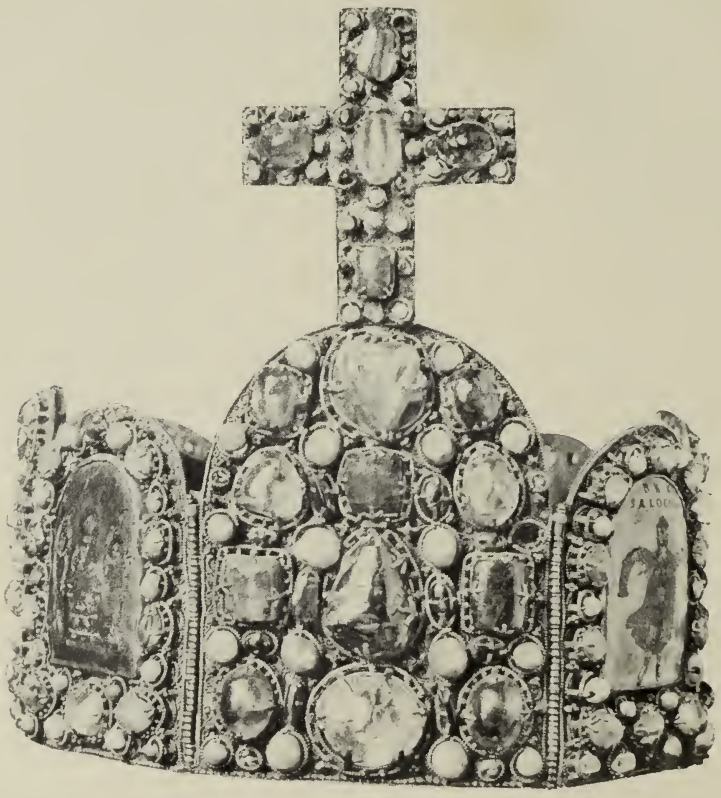


Fig. 96. Kaiserkrone in Wien. S. 113.

Das zweite Hauptwerk, der Echternacher Kodex, darf in seiner glücklichen Vereinigung aller technischen Verfahren als die beste Arbeit der Trierer Werkstatt gelten (Fig. 94, S. 110). Elfenbeinschnitzerei, Treibarbeit, Zellenschmelz und Zellenmosaik, Edelsteineinlage, Filigran und gereihte Perlen vereinigen sich hier zum zartesten koloristischen Eindruck. Auf dem flachgedrückten Goldblech sind neben den Paradiesesflüssen, Evangelistensymbolen und Heiligen die Kaiserin Theophanu und ihr Sohn Otto III. nach der Beischrift dargestellt. Die Arbeit scheint also auf ihre eigenste Vermittlung zurückzugehen. Die sehr zerdrückten Reliefs zeigen den Charakter der Echternacher Schule. Am meisten interessieren hier

die Zellenschmelztäfelchen. Die nach oben und unten geschwungenen Palmetten kommen in verwandter Fassung schon am Paliotto des Meisters Wolvinius von St. Ambrogio in Mailand vor. Das alte sassanidische Motiv des Doppelflügels mit Herzfüllung, wie es auch in den Kanonesbögen karolingischer Zeit wiederkehrt, erscheint hier in nordischer Umbildung.

Für die Technik der Zellenschmelzplättchen ist Trier vorbildlich gewesen. Arbeiten verwandter Art befinden sich noch an verschiedenen Orten. Metz, die Reichenau, Regensburg, Essen und Hildesheim scheinen diese Technik selbst ausgeübt zu haben.

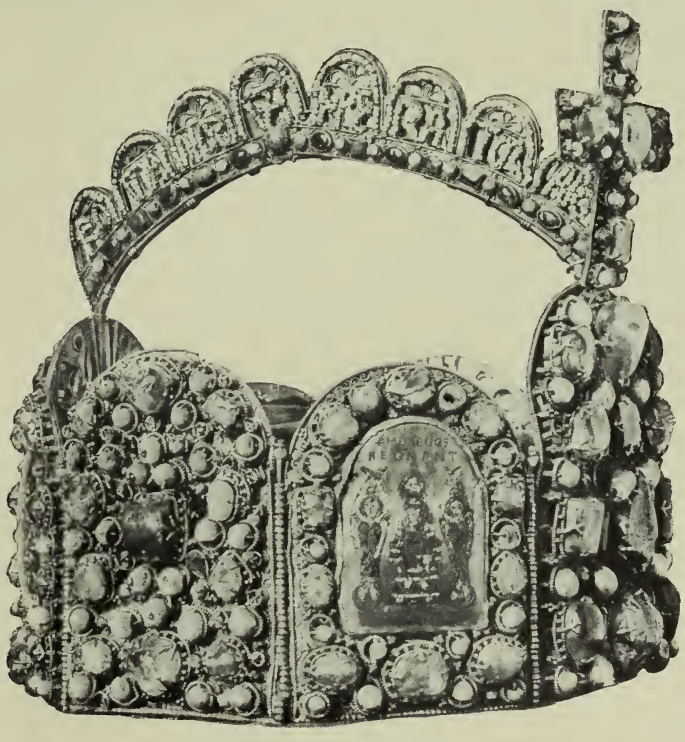


Fig. 97. Kaiserkrone in Wien. S. 113.

Der Einband eines Metzer Evangeliars in der Pariser Nationalbibliothek (M. l. 9383 [Fig. 95, S. 111]) zeigt solche Schmelzplatten. Die Fassung der Edelsteine ist bemerkenswert, weil ähnlich gefaßte Steine bei der Wiener Kaiserkrone wiederkehren. Trier kommt auch hier als Entstehungsort hauptsächlich in Betracht (Fig. 96 u. 97, S. 112 f.).

Die Krone wird von einem Kreuz überragt. Ein goldener Bogen spannt sich von vorn nach hinten. Die Edelsteine selbst sitzen in kleinen Filigrankrallen. Auf vier Feldern ist Zellenemail mit figürlichen Darstellungen angebracht: die Majestas domini, daneben die Inschrift: per me reges regnant, die Könige David, Salomon nebst den Propheten

Jesaias und Ezechiel. Der Bogen ist mit Perlenschnüren bedeckt, die die Inschrift ergeben: Chuonradus Dei Gratia Romanorum Imperator Augustus. Die Perlen und Steine des Bügels gehören dem Anfang des 11. Jahrhunderts an. Es kann nur Konrad II. gemeint sein, der nach einer

Fig. 98. Deckelkasten des Utaevangeliars in München. S. 116.

Urkunde der Trierer Kirche eine Schenkung machte, also zu Trier in besonderer Beziehung stand. Die Fassung der Steine des Bügels und die Ornamentik der Verzierung deutet gleichfalls auf Trier. Dazu kommt noch eine besondere Art der Technik, bei der die zur Aufnahme der Glassteine nötigen Vertiefungen durch leichte Treibarbeit in die Goldplatte

eingeschlagen oder gesetzt werden. Diese schwierige Art des Zellenschmelzes ist nach v. Falke (a. a. O.) außer an der Kaiserkrone noch bei den Zellenschmelzen der Langseiten des Trierer Andreasaltares, den Mathildenkreuzen in Essen und an der Severinusplatte in Köln geübt

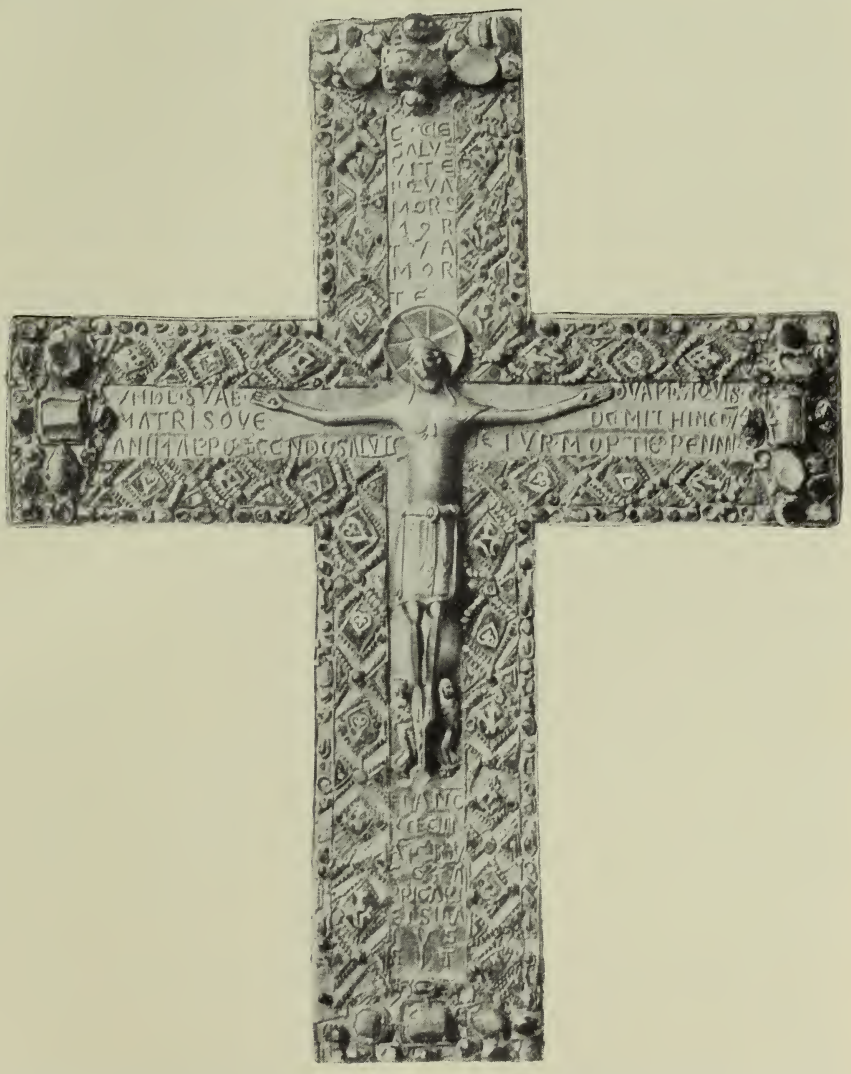


Fig. 99. Giselakreuz in der Reiche Kapelle in München (nach Kunstdenkmäler). S. 116

worden. Auch die Severinusplatte gehört der Trierer Werkstätte an. Auf dem Sitz des Heiligen und auf einem Felde der Kaiserkrone kehrt das Kreisornament des Gothaer Buchdeckels wieder.

Zum Trierer Kreise gehört auch die taschenförmige Willibrodiarche zu Emmerich mit feinem Filigran und den Evangelistensymbolen

in getriebener Arbeit auf der Rückseite eine Rotkupferplatte, die in Schmelzfirnis (Emailbrun, der braune Grund wird mit Leinöl überzogen und gebrannt, die gravierten Linien danach vergoldet) in der Mitte Christus am Kreuz, zur Seite die Evangelistensymbole zeigt. Filigran und Steinfassung gleichen dem Lotharkreuze, in der malerischen Behandlung des Figürlichen leben karolingische Traditionen. Daher nimmt Clemen an, daß die Arbeit ins 8. oder 9. Jahrhundert gehört. Die Arche trägt Zusätze aus späterer Zeit. Eine große Ähnlichkeit mit der Kreuzigungsgruppe der Rückseite zeigt das Erphokreuz in Münster.

Trier stand mit Regensburg in Verbindung. 986 kam der Trierer Abt Romwald dorthin.

Der Deckelkasten des Evangeliars der Uta von Niedermünster mit der Majestas Domini (Cod. lat. 13601, Cim. 54) zeigt Emailtäfelchen (willkürlich aufgesetzt) nach Art der Trierer (Fig. 98, S. 114). (Eine Rosette im Kreis kehrt in der Ornamentik des Echternacher Kodex in Gotha wieder.) Der Deckel scheint im 11. Jahrhundert aus älteren Bestandteilen roh zusammengesetzt. Gestalt und Gewandfältelung ist weich und malerisch und bis in alle Einzelheiten von großer Feinheit der Behandlung. Die Hände des Heilandes sind mit feinen Pünktchen umgeben (vergl. die Mainzer Scheibenfibel). Die Fassung der Steine ist von einer Feinheit, die sonst nur der Trierer Schule geläufig ist. Alles löst sich hier auf in malerischem Geflimmer; nur die Gestalt als solche zeigt in ihrer strengen Monumentalität schon einen mehr romanischen, jedoch noch völlig unplastischen Charakter. Die Weiterentwicklung schreitet jetzt fort zu einer räumlich plastischen Darstellung.

Zu der Gruppe der Regensburger Arbeiten gehört auch das Gisela-kreuz mit zahlreichen Perlen und Emails im Schatze der Reiche Kapelle in München, nach der Inschrift auf die Königin Gisela zurückgehend, die wahrscheinlich 1070 starb. Der schon etwas erstarrte Kruzifixus ist mit Arbeiten der Reichenau verwandt (Fig. 99, S. 115).

Die Goldschmiedeschule der Reichenau.

Neben Trier und Regensburg übt die große Reichenauer Schule eine ungleich größere Wirkungskraft aus. Die große Bedeutung der Buchmalerei dieser weit verbreiteten Schule (vergl. W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Westd. Zeitschr. für Geschichte und Kunst, 1891) kommt auch in der Goldschmiedekunst in ähnlichem Umfange zum Ausdruck.

Die Einbände der Prachthandschriften selbst wurden zunächst aufs reichste mit Gold und Edelsteinen verziert.

Fünf der in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen Prachtkodices haben ihre kostbaren Originalbände bewahrt. Drei (Cim. 57, 58, 59) sind durch ihre Malerei gleichfalls als Arbeiten des Reichen-

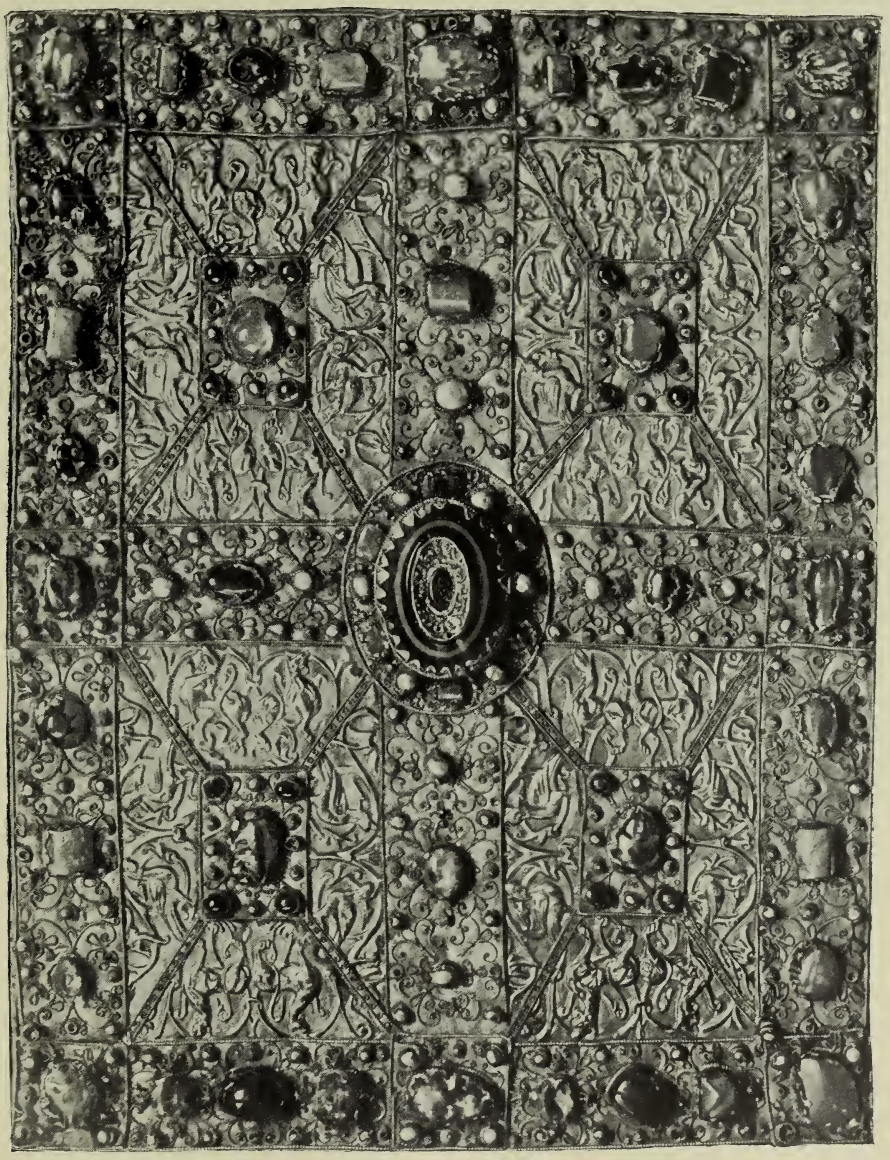


Fig. 100. Buchdeckel in der Münchener Staatsbibliothek. S. 118.

auer Ateliers der Ottonenzeit gesichert, ein vierter (Cim. 56) ist wahrscheinlich auch Reichenauer, aber noch karolingischen Ursprungs. Der fünfte ist das Sakramentar Heinrichs II. (Cim. 60). (Vergl. Artur Hase-

loff, Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, Gött. gel. Anz. 1903, 11, Besprechung.) Als Heinrich II. Bamberg mit Prachthandschriften beschenkte, waren es meist Erzeugnisse der Reichenauer Schule. Auch in den Prachteinbänden können wir mit ziemlicher Sicherheit Reichenauer Ursprung annehmen. Das gilt zunächst von einem Bucheinband mit getriebenen Tier- und Vogelmotiven in Ranken. Edelsteine, Perlen, Filigran sind hier mit feinstem Verständnis über den Goldgrund verteilt, wie denn diese Arbeit überhaupt zu den vollendetsten Arbeiten der Goldschmiedekunst gehört (Fig. 100, S. 117).

Ausschlaggebend für den Reichenauer Ursprung dieses Prachtstückes, das nur aus einer Werkstatt ersten Ranges hervorgegangen sein kann, ist die merkwürdige orientalische Stilisierung der Tiere, Vögel und Ranken, die auch in der Buchmalerei der Reichenauer wiederkehren (vergl. die Münchener Handschrift Cim. 58, Titelblatt zu Markus u. a.).

In den Kreis dieser Schule gehört auch das Essener Schwert (wahrscheinlich ein Geschenk Ottos III., der 993 nach Essen kam) im dortigen Domschatz, dessen getriebene Goldplatten fein stilisiertes Rankenwerk mit Tieren zeigen. Die mannigfachen Verschlingungen der Ranken mit Löwen, Vögeln, Drachen stehen hier in glücklichstem Einklang. Die gleiche Ornamentik findet sich wieder auf den Schaftverzierungen des Essener siebenarmigen Leuchters, dessen Entstehung um das Jahr 1000 fällt. Die übrige Ornamentik des Leuchters zeigt zwar völlig den Charakter der Benediktinerkunst des 10. Jahrhunderts (Kodex in Essen und Wernigerode), doch ist die ungleich feinere Ornamentik des Schwertes wohl sicher auf einen griechischen Künstler zurückzuführen, der an sarazenischen Vorbildern geschult war. Auf dem Knauf des Schwertes kehren die gleichen Emails wieder, wie auf einem ottonischen Buchdeckel des Aachener Domschatzes. Dieser Deckel trägt anderseits Emails mit feinen Palmetten, die auf einem byzantinischen Heiligenschein der Sammlung Swenigorodskoi wiederkehren.

Der Aachener Buchdeckel selbst ist gleichfalls eine Arbeit der Reichenauer Schule. Er gehört zu den frühesten Werken dieses Ateliers, in ähnlicher Weise wie die Miniaturen eines reich verzierten Evangelienbuches des gleichen Schatzes.

Acht in Gold getriebene Platten mit Darstellung der Geburt, der Kreuzigung, der Auferstehung, der Frauen am Grabe und den Evangelistensymbolen sind von großer Weichheit und Lebendigkeit der Bewegung, besonders im Fluß des Faltenwurfs. Auf dem Rande (erneuert) sind Edelsteine in Reihen geordnet. Dazwischen stehen drei aus Golddraht gedrehte Pyramiden, deren mittlere vier diagonal gelegte Goldbänder hält. Der byzantinische Einfluß und die Einführung byzantinischer Emails drängte zu einer größeren Prachtentfaltung. Um den koloristischen Ein-

druck nach Möglichkeit zu steigern, werden Edelsteine und Perlen möglichst aneinandergerückt. So beim Einband des Evangeliums Heinrichs II. (Cim. 60) vom Jahre 1014 aus dem Bamberger Dom, jetzt in der Staatsbibliothek zu München. Den Hauptschmuck bilden zwölf byzantinische Emails, Brustbilder Christi und der Apostel, mit griechischen Beischriften. Die Evangelistensymbole in den Ecken weichen in Stil und Inschrift wesentlich ab (Fig. 101, S. 119). Sie sind abendländische Nachbildungen. Die Rückseite dieses Evangeliars zeigt eine gravierte Metallplatte mit der Darstellung des heiligen Gregors unter einer dachförmigen Architektur.

Fig. 101. Teil des Rahmens vom Einbanddeckel Cim. 60 in München. S. 119.

Nach Haseloff (a. a. O. S. 885) ist diese Dachform für Reichenauer Häuser überaus bezeichnend.

Das Silberrelief sei am leichtesten und wahrscheinlichsten als Reichenauer Arbeit zu erklären.

Bei einem anderen Münchener Prachteinband ist der Goldrand in reinem flächigen Charakter beibehalten und völlig willkürlich mit Edelsteinen und Filigrankegeln bedeckt, eine Behandlungsweise, die ganz besonders der flächenhaften Auffassung dieser Zeit entspricht.

Während diese Arbeiten einen vorwiegend ornamental-koloristischen Charakter tragen, entwickelt sich nebenher gegen Ende des 10. und im Anfange des 11. Jahrhunderts ein plastischer Goldschmiedestil, der Einzelfiguren und selbst Bilderreihen in einem architektonischen Rahmen vereinigt. Neben der ottonischen Buchmalerei erscheinen diese Arbeiten selbständiger, weil der mittelalterliche Künstler naturgemäß auf plastischem

Gebiete mehr auf sein eigenes Können angewiesen ist. Aber überall sind dennoch vielfache Beziehungen zur Buchmalerei zu verfolgen und auch hier kommt die Bedeutung der Reichenauer Malerschule weitgehend zum Ausdruck.

Parallel den Malereien dieser Schule ist auch diese Plastik der Reichenauer für die deutsche Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts von großer Bedeutung. In ihr kommt die Äußerung einer eigenen heimischen Auffassung zu starkem Ausdruck. Ganz allmählich löst sich der plastische Figurenstil aus dem malerisch-weichen der Buchmalerei los.

Zu den frühesten Arbeiten der Reichenau scheint ein Reliquiar mit Büsten unter Rundbögen in antikem Charakter aus dem 10. Jahrhundert zu gehören (vergl. Kunstdenkm. I, S. 173). Noch völlig karolingischen Charakter zeigt eine silberne Relieftafel des Evangelisten Matthäus im Aachener Domschatze, ursprünglich eine Füllung der jetzt stark entstellten Kanzel, die Heinrich II. vor 1014 schenkte und die daher wohl auch mit der Reichenau in Verbindung gesetzt werden muß. Der fein gefältelte Gewandstil des Apostels erscheint fast wie eine Kopie nach dem Evangelisten Matthäus aus dem Ebo-Evangeliar der Stadtbibliothek zu Epernay (Reims), nur in der umgebenden Architektur und der Plastik der Gestalt kündigt sich ein neues Element an.

Vergleicht man diese Figur mit den figürlichen Szenen des Mailänder Paliotto, die im Grunde nur in die Fläche eingedrückte Malereien waren, so zeigt sich, daß erst ganz allmählich die Fähigkeit einer stärkeren plastischen Wiedergabe wächst.

Charakteristisch ist, daß die Goldkreuze der Zeit mit Edelsteinen, Perlen, Kristallen und Filigran bedeckt sind und nur auf der Rückseite die gravierte Gestalt des Gekreuzigten zeigen. Die plastischen Versuche in der Darstellung des Gekreuzigten bestehen in einer Verkleidung eines Kernes mit weichem Goldblech, das wie in der Malerei nur als Scheindekor gefaßt werden kann.

Die Entwicklung einer wirklich monumentalen Plastik vollzieht sich erst im 12. Jahrhundert.

Im Anfange des 11. bedeuten alle plastischen Versuche nur eine Übertragung der malerischen Darstellung. Die Gestalten sind aus dem Goldblech herausgetrieben. So entsteht eine gewisse Weichheit des Umrisses, eine Rundung der Form, die für eine große Gruppe von Arbeiten des 11. Jahrhunderts charakteristisch werden.

In gewisser verwandter Beziehung zum Aachener Buchdeckel steht die goldene Altartafel des gleichen Domschatzes, mit getriebenen Darstellungen des thronenden Heilandes, der Gottesmutter und des heiligen Michael, der vier Evangelistensymbole und Darstellungen der Leidensgeschichte, Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Fußwaschung

und das Gebet am Ölberg, Verrat des Judas und die Geißelung, die Dornenkrönung, die Hinausführung zum Kalvarienberge, die Kreuzigung und die Verkündung der Auferstehung (Fig. 102, S. 121). Wegen der

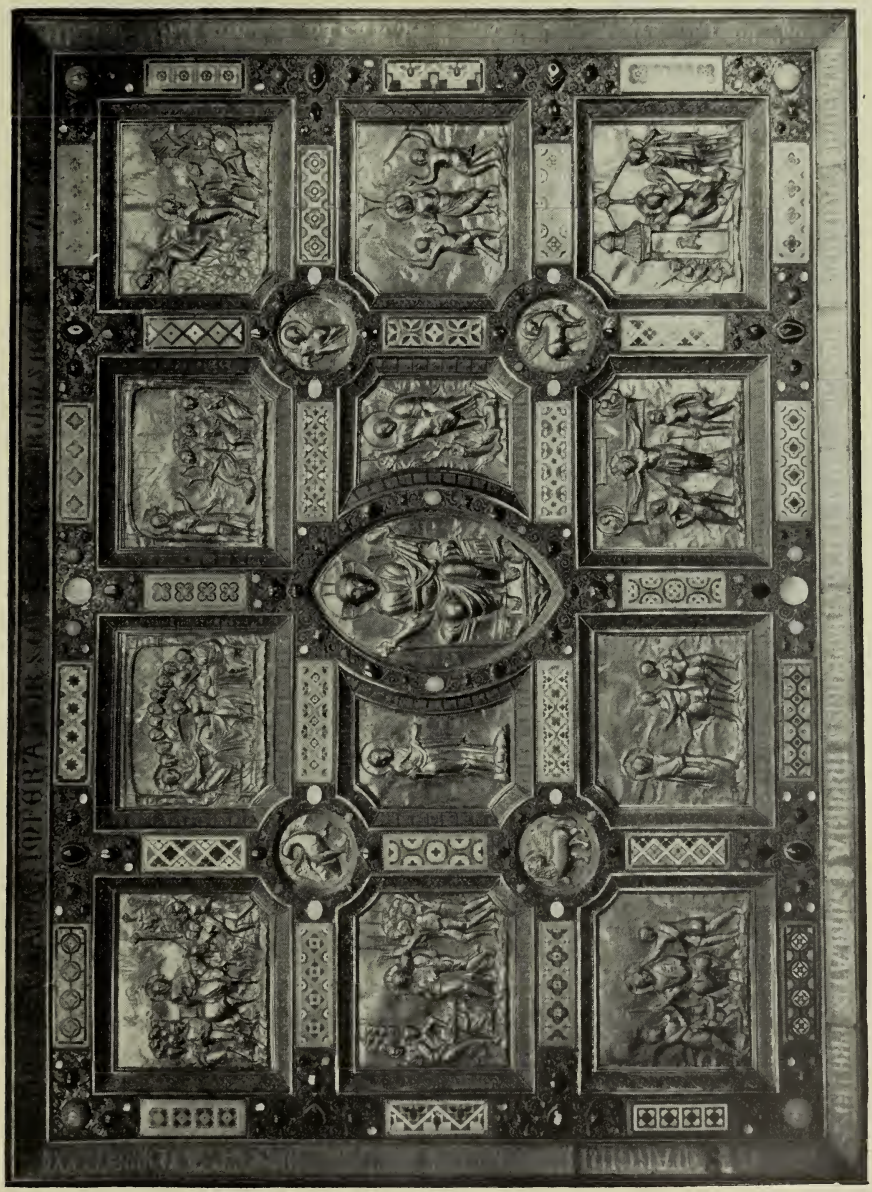


Fig. 102. Altartafel des Aachener Domschatzes, Rahmen neu. S. 121.

Verwandtschaft der beiden letzten Szenen mit den gleichen Szenen des Buchdeckels hat Beissel diese Werke gleichzeitig angesetzt. Die Aachener Altartafel ist jedoch ungleich strenger und gehört etwa in die Zeit um

das Jahr 1000. Diese Antependien müssen häufig gewesen sein. Heinrich II. schenkte dem Dome von Merseburg einen mit Edelsteinen besetzten goldenen Altar, der im Jahre 1547 geraubt wurde. Aus dem 10. Jahrhundert stammte ein goldenes und silbernes Antependium vom Hochaltare im Kloster Petershausen.

In die Frühzeit des Aachener Buchdeckels gehören auch einige Fragmente im Essener Domschatz (Abbildung bei Humann, Der Essener Domschatz, Taf. 39). Auch das älteste Essener Kreuz steht mit dieser frühen Gruppe im Zusammenhang. Die weichere Art der malerischen

Fig. 103. Baseler Altartafel im Cluny-Museum. S. 122.

Behandlung des Christuskörpers erinnert noch an den älteren Aachener Buchdeckel. Fassung und Aufbau der Steine kehren in gleich charakteristischer Art bei dem Hauptwerk der Reichenauer Schule, der Baseler Altartafel im Cluny-Museum, wieder (Fig. 103, S. 122).

Während die Aachener Altartafel wahrscheinlich von Otto III. um das Jahr 1000 gestiftet wurde, ist die goldene Altartafel des Baseler Domes, etwa von 1020, mit dem Namen Heinrichs II. eng verknüpft. In getriebenem Golde steht Christus, umgeben von Gabriel, Raphael, Michael und Benedikt unter Arkaden, deren Zwickel mit dichtem Rankenwerk gefüllt sind. Der großzügig flächige Charakter der Gestalten kommt dem Materiale aufs vollendetste entgegen. Alles ist groß und einfach. Zu den Füßen Christi knieen zwei Figuren in kleinerem Maßstabe, vermutlich Heinrich II. und Kunigunde. Im Rahmenwerk der Zwickel in

Medaillons die Halbfiguren der Tugenden. Das vorspringende Rahmenwerk wird belebt durch volutenförmig geschwungenes Blattwerk mit Vögeln und Tieren. Der Grund zwischen den Figuren ist freigelassen, sie sind aus der Fläche herausgearbeitet. Auch das Rahmenwerk ist eine Verlebendigung des Grundes von innen heraus. Der Grund wird in die Wirkung des Glanzes mit hineingezogen, im Gegensatz zur antiken Reliefanschauung, die den Grund nur als neutrales Moment, als Träger gelten läßt. Das Ganze wirkt zwar noch bildartig innerhalb eines Rahmens, aber die Gestalten traten bereits als plastische, reale Werte in Erscheinung.

Im Vergleich zum Mailänder Paliotto ist das Nebeneinander der großen Gestalten unter Bogenarkaden und die starke Betonung des ornamentalen Rankenwerkes für den Wandel der Zeit charakteristisch. Aus einer malerischen Auffassung wurde allmählich eine streng plastische und architektonische.

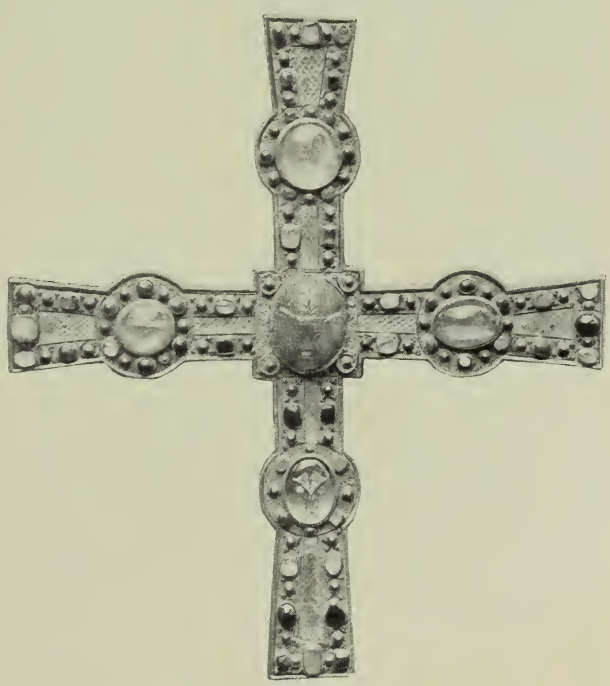


Fig. 104. Baseler Goldkreuz in Berlin. S. 123.

Der Reichtum der Goldschmiedearbeit bei letzterem Werke ermöglicht weiterhin, andere Arbeiten der Reichenauer Schule zuzuschreiben. Die Fassung der Steine beim Nimbus Christi kehrt in gleicher Weise wieder auf dem Baseler Goldkreuz im Berliner Kunstgewerbemuseum (Fig. 104, S. 123). Die breite Kastenform der Steine findet sich noch bei einem anderen Hauptwerke der Schule, dem Reliquiar Heinrichs II. in der Reiche Kapelle zu München (Fig. 105, S. 124).

Dieses Reliquiarium besteht aus zwei zusammengeklappten Holztafeln, die außen mit Goldblech verkleidet sind. Die Umrahmung zeigt außen einen größeren, innen einen kleineren, reich mit Perlen und geschliffenen Steinen verzierten Saum. Zwischen beiden liegt eine Schräge mit byzantinisierendem Rankenornament. Die Vorder- und Innenseite der zweiten Tafel hat in der Mitte eine kreuzförmige Vertiefung, die durch die Kristall-

platte der letzten Tafel hindurch sichtbar bleibt. In den Winkeln des Kreuzes sind Darstellungen der Evangelisten auf Goldblech graviert. Die

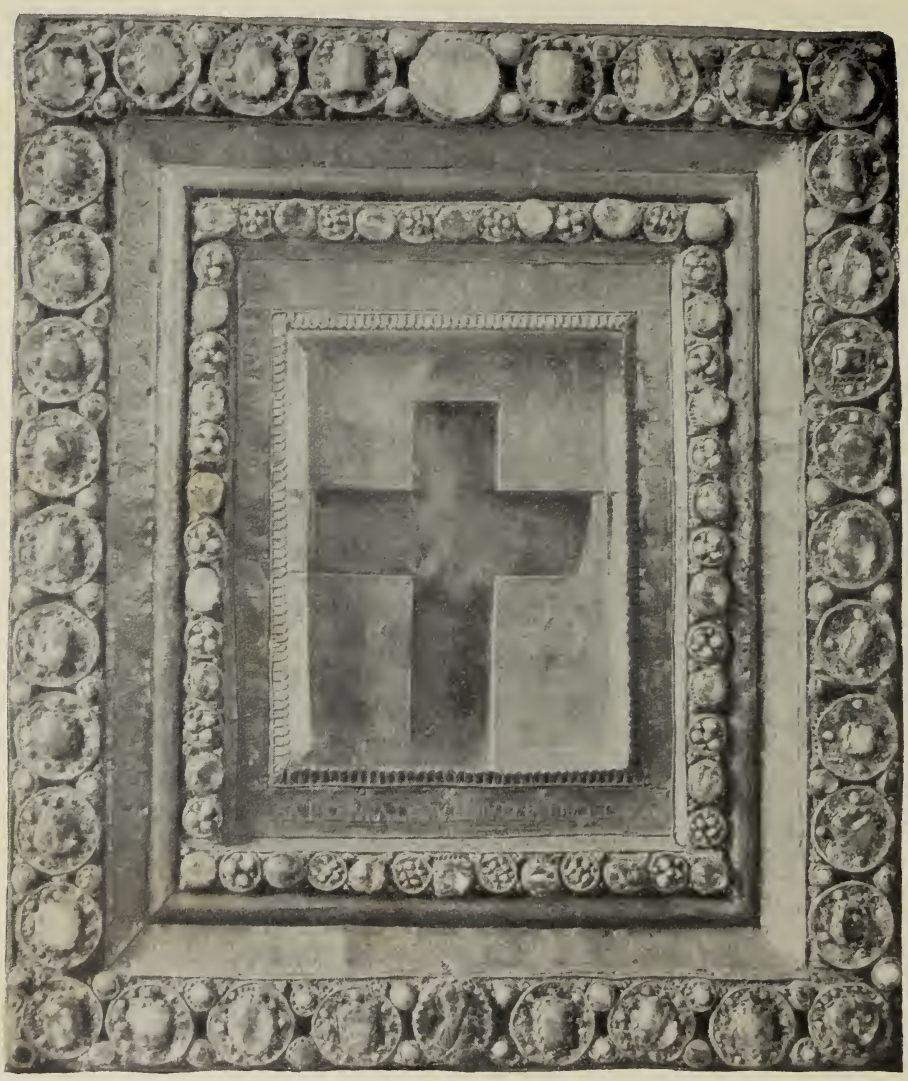


Fig. 105. Reliquiar in der Reiche Kapelle zu München (nach Kunstdenkmäler). S. 123.

Fig. 106. Randstreifen von einem Buchdeckel in Paris. S. 125.

Rückseite dieser Tafeln zeigt eine in Silberblech gravierte und vergoldete Verzierung, einen breiten Saum mit Heiligen in Medaillons und ein Mittel-

bild, oben das Lamm Gottes, in einem Nimbus von zwei Engeln gehalten, darunter die Ecclesia zwischen Melchisedech und Aaron. Die Ecclesia hält einen Kelch empor, um das Blut des Lammes aufzufangen. Unten ist die Opferung des Isaaks dargestellt. Vergl. Fig. 112.

Wenn die Tradition diesen Altar Kaiser Heinrich II. zuschreibt, so ist dies in der Tat nicht nur aus der Inschrift der Vorderseite, sondern

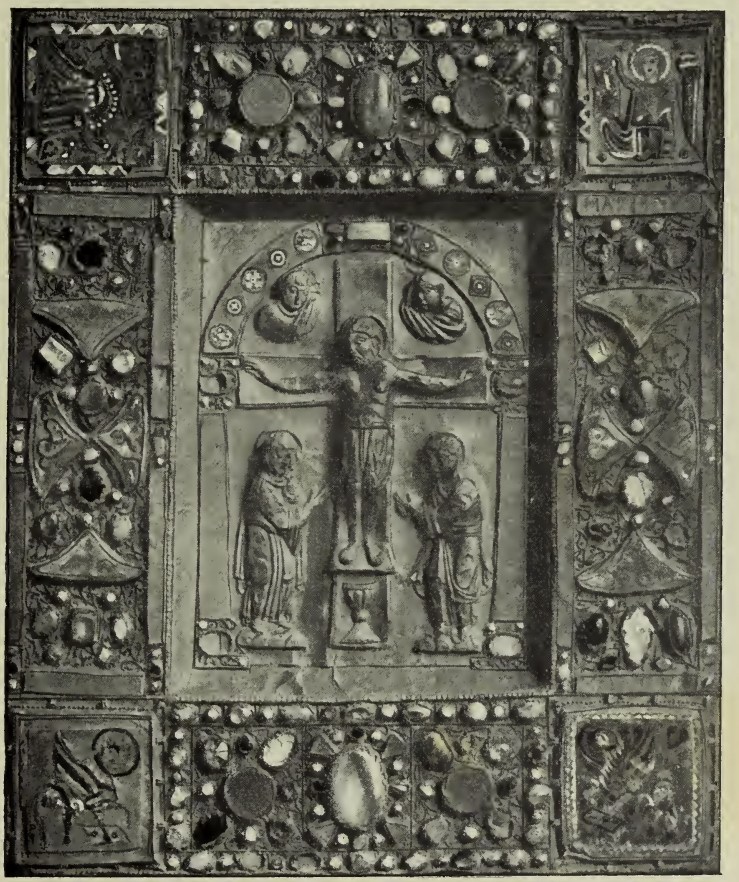


Fig. 107. Buchdeckel im Louvre. S. 126.

vor allem an der Gravierung der Rückseite, die sicherlich in die große Gruppe der Reichenauer Gravierungen gehört, dann aber aus der dekorativen Behandlung der Vorderseite zu ersehen. Die großen Scheiben, die auf kleinen Rundbögen Steine tragen, die Filigrankegel, kommen auch auf einem Buchdeckel der Pariser Nationalbibliothek vor, der sicherlich auf die Reichenau zurückgeht (Fig. 106, S. 124).

Die Wirksamkeit der Reichenauer Schule erstreckte sich weiterhin nach dem Norden. Die romanischen Reliquiare von Reiningen im Elsaß

mit Figuren von Heiligen unter Rundbögen gehören ihr an. Über die elsässische Goldschmiedekunst besitzen wir in der Chronicon Ebersheimense bestimmte Angaben. Seit 1039 soll der Abt Willo wegen seiner Kunst berühmt gewesen sein. 1077 konnte die Krone Rudolfs von Schwaben im Kloster angefertigt werden. Auch die Seitenwände des Hadelinusschreines in Visé gehen auf diesen Kunstkreis zurück (vergl. auch das Nielloreliquiar in Xanten aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts).

In den Kreis der Reichenau-Trierer Arbeiten gehört auch der Buchdeckel im Louvre mit der Kreuzigung und zahlreichen Emails, Steinen, Perlen und feinem Filigran, dessen Figuren dem Aachener Antependium nahestehen (Fig. 107, S. 125). Auf den Ecken sind die Evangelistensymbole in roher Ausführung angebracht. Der Engel erinnert an eine ähnliche Gestalt auf dem Deckel der Uta in München (vergl. S. 114). Die Emails erinnern an das Giselakreuz, auch Einzelheiten in der plastischen Durchbildung des Christus stehen dem Pariser Buchdeckel nahe. Die plastische Durchbildung und weiche Behandlung der Gestalten, eine Golddrahtkrause um die Emails wie in Trier, die Gravierung und die Feinheit des Filigrans sind rheinischen Ursprunges aus der Zeit von 1020—1030. Vergl. den Johannes dieses Buchdeckels mit dem Melchisedech des Tragaltares (Fig. 112, S. 131), beide sind völlig identisch.

An die Basler Altartafel schließt sich aufs engste an der Einband des Evangeliars von Poussay in der Nationalbibliothek zu Paris (Fig. 108, S. 127). Die Vorderseite zeigt in getriebenem Halbrelief die Gestalten Christi, des heiligen Andreas, des heiligen Petrus und einer Heiligen. Besonders der Faltenwurf der Gewandung deutet auf Reichenauer Ursprung. Die Ecken des Deckels sind mit einem Komplex von Edelsteinen, Emails und den bekannten Filigrankegeln geschmückt. Bei den Emails taucht das alte Herzmotiv der karolingisch-antiken Epoche wieder auf, das auch in der Trierer Schule vorkommt. Ein noch deutlicheres Kennzeichen des Reichenauer Ursprunges liefert die Rückseite des Evangeliars mit einer gravierten Darstellung des Heilandes. Der Faltenwurf des Gewandes scheint nach dem Christus der Basler Tafel (Fig. 109, S. 128) geradezu kopiert. Die Einfassung bildet eine Wellenranke mit stilisiertem Blattwerk und Palmetten. Auch hier kehren die gleichen Tiere wie auf der Basler Tafel wieder. Verwandte Tiere in Ranken finden sich in der Heiratsurkunde der Theophanu.

Der Stil der Reichenauer Arbeiten greift wie in der Buchmalerei auch nach Norddeutschland über. Hierhin gehört ein Portatile mit Silber in getriebener Arbeit und Niello aus dem 11. Jahrhundert im Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg (W. H. Neumann, Wien 1891, S. 138).

Die Figuren sind sehr zerdrückt. Christus, und die Apostel, an einer Langseite sind fünf Apostelfiguren erhalten, an der entgegengesetzten

Seite nur zwei. Die Gewänder bewegt und fliegend. Auf der Fußplatte befindet sich eine gravierte Rotkupferplatte mit Ornamentbordüre und den Evangelistensymbolen, in der Mitte das Lamm Gottes. Am Rande des

Fig. 108. Deckel des Kodex von Poussay in Paris. S. 126.

Reliquiars eine zarte Borte, die in gleicher Weise auf den Würzburger Buchdeckel deutet, auch die Gravierung der Unterseite steht dieser Arbeit nahe.

Der Stil der Figuren, besonders die bewegte Gewandung, widerspricht nicht der Anreihung an die schon erwähnten Arbeiten der Reichenauer

Schule. Neumann stellt diese Arbeit mit Recht zu dem Tragaltar in München, den Riehl in den Sitzungsberichten der Königl. bayrischen Akademie der Wissenschaften (philosophisch-philologische und historische

Fig. 109. Rückseite von Fig. 108. S. 126.

Klasse), München 1887, S. 72 f. behandelt und als Entstehungskreis für Franken und Schwaben bezeichnet.

In der Kathedrale von Modena befindet sich ein kastenartiges Tragaltärchen mit Darstellungen der Apostel, die dem Gertrudisaltar sehr

nahe stehen, auch das Rankenwerk des Randes ist den Gravierungen dieser oberdeutschen Schule äußerst verwandt (vergl. auch Kelch und Patene in Cividale). In die gleiche Zeit gehören die beiden Reliquienkreuze der Gertrudis im Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg mit feinem Filigran und zahlreichen Steinen, Perlen und Emails. Charakteristisch für das Filigran ist das weite Ausholen der voluten-

Phot. Ludorff.

Fig. 110. Reliquienkasten in Münster i. W. S. 130.

förmig geschwungenen Fäden. Die Emailplättchen sind älter, jedoch heimischen Ursprunges. Nach Neumann gehören diese Kreuze in die Jahre 1039—1077.

Weiterhin zählen hierher: ein Reliquienkreuz in der Kirche zu Borghorst um 1040, auf der Vorderseite mit Reliefs, Filigran, orientalischem Kristall, auf der Rückseite gravierte Ranken in der Art der Reichenau (Abb. bei Ludorff, Kunstdenkmäler von Westfalen, 1903/04, Taf. 5). Auch die Reliefs der Kreuzigung und der Heiligen entsprechen dem Stil der Reichenauer Schule. Das Filigran, die Anordnung der Steine deutet auf eine gewisse Verwandtschaft mit dem Essener Theophanukreuze.

Hierher gehört auch der Kasten der Sammlung Güldenpfennig in Paderborn (vergl. Kunstdenkmäler Bd. 6, Taf. 107) und ein Kasten mit der Kreuzigung Petri, auf dem Dache die Aussendung des heiligen Geistes, im Dome zu Minden und ein Kasten mit Märtyrerfiguren im erzbischöflichen Museum zu Münster i. W. (Fig. 110, S. 129).

Auch ein Buchdeckel (1039—1086) im Domschatz zu Essen zeigt den Stil der Reichenau. Getriebene Arbeit, Filigran, Edelsteine und

Fig. 111 Tragaltar im Cluny-Museum (Unterseite). S. 132.

Schmelzarbeiten bilden die Umrahmung. Dieser Deckel wurde von der Essener Äbtissin Theophanu gestiftet. Die Herausarbeitung der Figuren ist vor allem im Fluß des Faltenwurfs von großer Feinheit und malerischer Lebendigkeit, so daß die Annahme byzantinischen Einflusses nach Humann große Berechtigung hat. Humann glaubt, daß Heinrich III. die Arbeit für Theophanu in Monte Cassino oder vielleicht in Verdun in Auftrag gegeben oder von dort einen Künstler besorgt habe. Der Kaiser besuchte 1038 mit seiner Gemahlin das Essener Kloster und setzte dort den Abt Richer (aus Alteich in Bayern) ein. Auch 1047 war er mit reichen Geschenken dort. Von großer Wichtigkeit sind die Gravierungen

der Evangelistensymbole auf der Rückseite des Deckels, die auch auf einem Reliquienarme des Essener Domschatzes wiederkehren. Diese Gravierungen sind überhaupt für den großen Kunstkreis der Reichenau überaus bezeichnend. Hier äußert sich eine neue künstlerische Behandlung.

Vorerst war der Strich der Gravierung noch malerisch bewegt, bis er am Ende des 11. Jahrhunderts zu einer festen, in den Grund eingegrabenen Linie wurde. Im 10. Jahrhundert erschien der Grund als eine

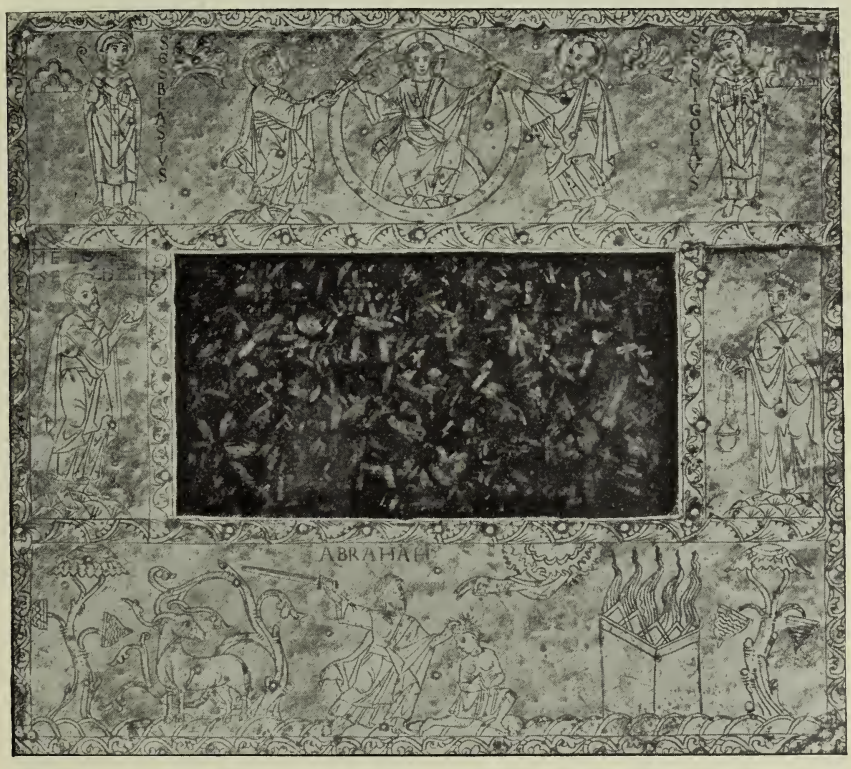


Fig. 112. Wie Fig. 111 (Deckel). S. 132.

neutrale Fläche, die als glänzende Folie für Edelsteine und Filigran diente. Diese Graviertechnik bildete in Verbindung mit Niello die Vorstufen zum Grubenschmelz des 12. Jahrhunderts. Insofern sind diese zahlreich vorkommenden Gravierungen für den Wandel der künstlerischen Ausdrucksmittel und für das Aufkommen eines zeichnerischen Stiles charakteristisch.

Verwandte Darstellungen dieser Technik auf Silberplatten finden sich unter anderem auf dem Buchdeckel eines Lektionars in der Bibliothek des Grafen Schönborn zu Pommersfelden und auf dem Rückdeckel eines Kodex der Universitätsbibliothek zu Würzburg (Fig. 113, S. 132), das Rankenwerk des letzteren erscheint bereits erstarrt und streng romanisch.

Von antikischer Weichheit sind dagegen noch die älteren Arbeiten bei einem Tragaltar aus Watterbach in Franken im Nationalmuseum zu München (Kat. V, Nr. 198), dessen Rankenwerk auf die Basler Altartafel zurückgeht,

Fig. 113. Rückdeckel des Würzburger Kodex. S. 131.

ferner beim Reliquienkasten der Sammlung Spitzer (Fig. 111, 112, S. 130 f.), der Sammlung Martin Le Roi und der Vorderdeckel des Kodex 2097 im Czartoryski-Museum zu Krakau. Diese Arbeiten weisen nach Swarzenski (Regensburger Buchmalerei S. 42) in erster Linie auf Regensburg und Bam-

berg als Entstehungsort. Die Technik war im 11. Jahrhundert sehr verbreitet. Theophilus beschreibt sie (Sched. div. art., cap. 71, Ed. Ilg, p. 280) im Kapitel von der ausgeschnittenen Arbeit: „Mache dir dünne Streifen aus dem Kupfer, nachdem du sie, mit welcher Arbeit du willst, bedeckt hast. Habe dann dünne und etwas breite Eisen, dem Raum des Grundes nach, welche an dem einen Ende dünn und spitz, am anderen stumpf seien und Meißel genannt werden. Lege den Streifen auf den Amboß und schlage mit den vorerwähnten Eisen alle Gründe durch, indem du mit dem Hammer darauf pochest. Wenn dann alle Gründe auf solche Art durchstoßen sind, so arbeite sie mit feinen Feilen bis zu den Umrissen gänzlich aus. Nach diesem vergolde und poliere den Streifen. Auf dieselbe Weise werden Tafeln und Silberleisten auf Büchern mit Bildnissen, Blumen, Tieren und Vögeln gemacht, von denen man einen Teil vergoldet, nämlich an den Bildnissen die Kronen, die Haare und stellenweise die Gewänder, und der übrige Teil bleibt silbern. Auch macht man die Streifen aus Kupfer und graviert sie, macht dieselben schwarz und schabt sie; dann gibt man sie in eine Schüssel mit flüssigem Zinn und die geschabten Stellen werden weiß, als wären sie versilbert. Sie dienen zu den Bändern der gemalten Stühle, Sessel und Betten. Auch werden die Bücher der Armen damit geschmückt. Häufig ist der Grund gepunzt. Es ist die Technik, welche Theophilus (Kap. 52) beschreibt: „Indem du leicht auf das Eisen mit dem Hammer schlägst, fülle einen der Gründe mit den feinen Kreisen, soviel du den einen dem anderen nahe setzen kannst. Dann lege den Streifen auf glühende Kohlen, bis jenes Eingeschlagene gelbliche Färbung angenommen hat."

Diese technischen Ausführungen des Theophilus sind in Bezug auf Werke der beiden Kirchenschätze von Essen und Hildesheim geschrieben.

Essen.

Von der Mitte des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts nahm das Stift Essen eine der hervorragendsten Stellen unter den sächsischen Frauenklöstern ein, da in dieser Zeit mehrere Prinzessinnen des Kaiserhauses Vorsteherinnen waren (vgl. Humann a. a. O. S. 7). Besonders unter Otto III. und Heinrich II. muß das Stift reiche Schenkungen erhalten haben. Das bedeutendste, für die Stiftskirche angefertigte Werk, ein großer Reliquienschrein, ist im Jahre 1794 aus Furcht vor dem Einfall der Franzosen zerstört worden. Auf einer Giebelseite befand sich nach überlieferten Inschriften das Bild eines Kaisers Otto (II. oder III.). Otto III. hat das Stift immer besonders ausgezeichnet, und vermutlich war auch dieser Schrein sein Geschenk. In Essen sind Bruchstücke mit getriebenen Darstellungen der Himmelfahrt und der Hirten auf dem Felde erhalten, die

dem Stile nach aus der Entstehungszeit des Schreines, vielleicht von ihm selbst herrühren (Abb. bei Humann, Taf. 20 u. 39). Die rundliche Gestaltung der Figuren, der bewegte Fluß der Gewandung lassen an

Fig. 114. Kreuz I im Domschatze zu Essen (nach Humann). S. 135.

Werke der Reichenau denken und geben vielleicht einen Aufschluß über die fast unerklärliche Entwicklung dieser Schule.

Wenn man bei den Arbeiten des Essener Domschatzes von einer dortigen Goldschmiedewerkstatt sprechen will, so war diese zunächst keine bodenständige. Fremde Hilfskräfte und Kunstwerke selbst kamen zuerst

dorthin. Erst im Verlaufe des 11. Jahrhunderts sind in Essen selbst im Anschluß an die vorhandenen Werke und an andere Werkstätten Arbeiten ausgeführt worden.

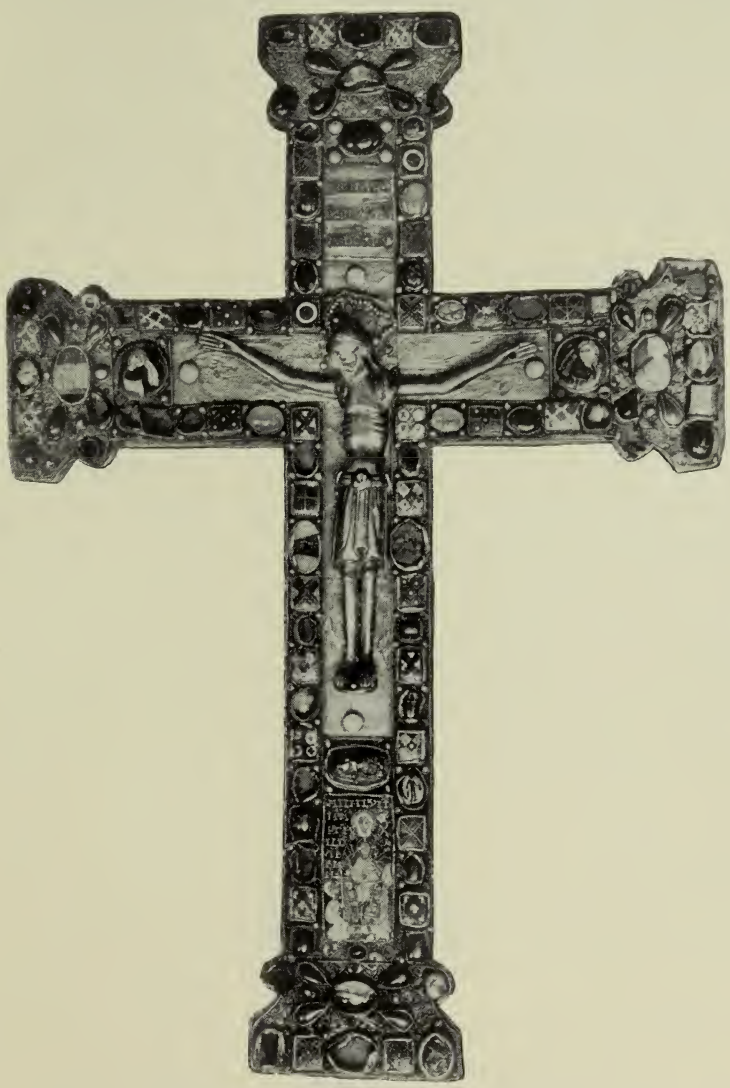


Fig. 115. Kreuz II im Domschatze zu Essen (nach Humann). S. 136.

Das kommt besonders zum Ausdruck bei vier in Essen erhaltenen, mit Steinen, Email, Filigran reich verzierten Kreuzen. Kreuz I (die ziffernmäßige Bezeichnung der Kreuze nach Humann ist beibehalten, obwohl diese nicht der zeitlichen Folge entspricht) ist die Arbeit eines überlegenen Ateliers, während die übrigen Kreuze offenbar in Essen selbst

entstanden sind. Kreuz I zeigt profilierte, antikisierende Balkenenden in enger Anlehnung an das Vorbild des Aachener Lotharkreuzes (Fig. 92, S. 108), während die übrigen Kreuze ungleich roher und flacher behandelt sind (Fig. 115, S. 135). Der getriebene Kruzifixus von Kreuz I ist weich

Fig. 116. Rückseite eines Kreuzes im Essener Domschatze. S. 137.

und malerisch im Charakter des 10. Jahrhunderts. Er gehört zu den Arbeiten der frühen Reichenauer Gruppe. Dafür spricht vor allem der figürliche Stil einer kleinen Schmelzplatte, auf der nach der Inschrift Otto Dux, Herzog von Schwaben und Bayern, der Äbtissin Mathilde das

Vortragskreuz überreicht. Die großen Augen der Figuren, die ganze Haltung derselben entsprechen dem Stile des Evangeliars der Abtei Poussay (vergl. Haseloff a. a. O. Taf. 55, I). Die Augen bestehen bei Kreuz I aus vorstehenden Schmelz- oder Steinperlchen von schwarzer Farbe, die Humann (a. a. O. S. 122) neben einem Stücke in Maastricht nur an den unter Egbert ausgeführten Emails des Trierer Andreaskastens festgestellt hat (Fig. 93, S. 109).

Der gegossene Kruzifixus von Kreuz II ist härter und plastischer, durchaus im Sinne der eigentlich romanischen Kunst, und war, wohl schon aus dem 12. Jahrhundert stammend, ursprünglich nicht für dieses Kreuz bestimmt.

In beiden Kreuzen offenbart sich aufs deutlichste der Unterschied der weichen malerischen Auffassung der Antike neben der harten plastischen der romanischen Kunst. Im 11. Jahrhundert schwindet allmählich der Sinn für feine Koloristik. Die Arbeiten werden derber und überladener. Die Emails des II. Essener Kreuzes sind sehr roh. Auch bei diesem Kreuze ist eine Äbtissin (vor der Madonna) dargestellt.

Aber die künstlerischen Unterschiede sind sehr große. In den norddeutschen Klöstern besaß man nicht die Fähigkeit, feinere Schmelzarbeiten durchzuarbeiten. Bei Kreuz III sind fragmentarische Bestandteile von Schmelzplatten und Filigran verwendet, die von Arbeiten des 10. Jahrhunderts herstammen. Die feine Zeichnung des Emails, des Blütenbaumes, der Greifen, Panther läßt an syrische Arbeiten denken. Die Greifen sind in der Zeichnung durchaus sassanidisch. Das Filigran zeigt den Charakter der Arbeit des Lotharkreuzes. Die übrigen Emails zeigen Masken und verschlungene Rankenmotive (vergl. die Ornamentik des Egbertpsalters der Reichenau a. a. O.); verschlungene Rankenmotive kommen auch bei einer Reliquientafel in Essen vor, deren Arbeit an Trier erinnert. Auch ein Silberkasten im Domschatze zu Aachen, wo sie als Umrahmung eines Deckels in getriebenem Rankenwerk dienen, zeigt ähnliche Täfelchen. Offenbar ist das Essener Kreuz und die Essener Reliquientafel aus älteren Trierer Stücken umgearbeitet, in gleicher Weise wie Nimbus und Krone einer Madonna mit Kind.

Die Madonna selbst ist unter der Äbtissin Theophanu (1039—1056) entstanden, deren Name auch das IV. Essener Kreuz zeigt.

Der weiche Faltenwurf trägt noch den antiken Charakter, während die Figur selbst als Plastik schon in romanischer Auffassung erstarrt scheint.

Der Nimbus des Kindes und die Krone der Maria erinnert in der Steinfassung mit Krallen an die Kaiserkrone und an die Krone der Kaiserin Kunigunde in der Münchener Schatzkammer.

Alles deutet bei diesen Arbeiten auf den Zusammenhang mit dem

Reichenau-Trierer Kreise. Hierfür spricht auch die Gravierung der Rückseiten der Essener Kreuze, die des Essener Buchdeckels und eines Reliquienarmes in Essen. Diese in der Reichenau beliebte, von Theophilus beschriebene Technik (vergl. S. 133 u. Fig. 116) findet in Norddeutschland ihre Weiterentwicklung. Kreuz I zeigt ein einfaches, die übrigen Kreuze auf gepunztem Grunde byzantinisierendes Rankenwerk. Diese Ornamentik ist für die sächsische Kunst des 11.—12. Jahrhunderts von großer Wichtigkeit. Aus ihr entwickelt sich ein zeichnerischer Stil, der für die Entstehung des eigentlich Romanischen und damit einer einheimischen bodenständigen Kunst ausschlaggebend wird. Diese Entwicklung vollzieht sich in Hildesheim und Helmershausen, eng verknüpft mit dem Namen des Rogerus von Helmershausen, der die ottonischen Traditionen aller sächsischen Klöster, vor allem auch die Hildesheimer aufnimmt und fortbildet.

Fig. 117. Kästchen im Domschatze zu Hildesheim. S. 138.

Die Hildesheimer Kunst im 11. Jahrhundert.

Auch die Goldschmiedewerke aus der Zeit Bernwards von Hildesheim (993—1022), des Erziehers Ottos III., stehen vor allem in Beziehung zur ottonischen Kunst, zur Reichenau und zu Regensburg. Dies gilt auch für die Hauptwerke Bernwards: die bronzenen Türflügel des Domes und die Christussäule (vergl. Bd. I, S. 283 ff.). In der Goldschmiedekunst zeigen einige Gravierarbeiten deutlich jenen Zusammenhang, der gleichzeitig auch mit der byzantinischen Kunst bestanden hat, so eine in Silberblech ausgeschnittene Marienfigur und ein kleines nielliertes Kästchen. Die Figuren des letzteren lassen einen deutlichen Anklang an die unter Bernward entstandenen Miniaturmalereien erkennen (Fig. 117, S. 138). Vergl. die Gravierung des Kästchens mit der Gravierung von Fig. 112, S. 131.

Auch das im Anfange des 11. Jahrhunderts entstandene, reich mit Edelsteinen, Kristallen und feinem Filigran besetzte Bernwardskreuz in

der Magdalenenkirche zu Hildesheim erinnert in den auf der Rückseite gravierten Darstellungen des Kruzifixus und der Evangelistensymbole an die Reichenauer Gravierungen, wie sie auf den Essener Kreuzen vor-

Fig. 118. Bernwardskreuz in Hildesheim. S. 138.

kommen. Die koloristische Pracht der Vorderseite des Kreuzes, die großen Kristalle, die Feinheit des Filigrans entsprechen der malerisch-koloristischen Anschauung der ottonischen Epoche (Fig. 118, S. 139).

In einem Silberkreuz mit der plastischen Gestalt des Heilandes äußert sich in der Durchbildung des Körpers trotz ottonischer Weichheit

ein neues plastisches Empfinden. Dieses Kreuz war auch für die späte romanische Kunst so vorbildlich, daß es in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Hildesheim, jetzt mit romanischer Härte, nachgebildet wurde (Fig. 119 u. 120, S. 140 f.).

In der Kunst Bernwards mischen sich überhaupt nach den verschiedenen Einflüssen verschiedene Elemente: ottonische Weichheit und nordische Strenge.

Letztere äußert sich besonders in den Türflügeln und der Christussäule, vor allem aber in dem Rankengewirr der beiden Silberleuchter

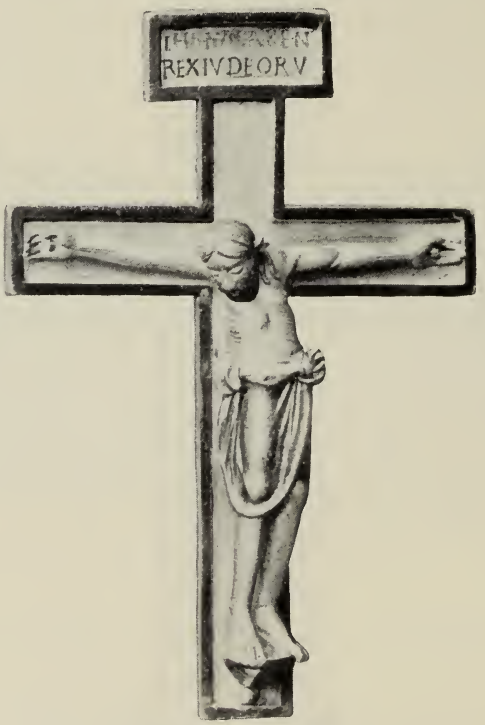


Fig. 119. Kleines Bernwardskreuz im Dom zu Hildesheim. S. 140.

(Abb. Bd. I, Lüer) und der Krümme eines Bischofsstabes. Bei diesen Stücken sprechen angelsächsische Einflüsse mit, die Bernward nach dem Berichte Thankmars durch überseeische Werke vermittelt wurden. Die bekannte Inschrift dieser Leuchter: „Bernward ließ diesen Leuchter durch seinen Schüler im ersten Aufblühen dieser Kunst weder aus Gold noch aus Silber, sondern so, wie du siehst, gießen," verrät, wie die Zeit Bernwards noch ausgezeichnet war durch den Sinn für besondere Eigenschaften kostbaren Materiales und insofern die ottonischen Traditionen noch überwogen.

Aus den Berichten Thankmars entnehmen wir, daß Bernward sich mehrere Kelche verschaffte, einen aus Onyx, einen anderen aus Kristall.

Dann ließ er einen goldenen, der nach öffentlichem Gewichte 20 Pfund wog, aus reinstem Golde verfertigen. Ebenso ließ Bernward Evangelienbücher anfertigen, die von Gold und Edelsteinen schimmerten. Dieser

Fig. 120. Kreuz im Hildesheimer Dome. S. 140.

Sinn für die koloristischen Wirkungen des Materials zeichnet das ganze Jahrhundert aus. Der goldige Schimmer und die Farbenpracht der Steine sollte die Schwerfälligkeit des Materials aufheben und den Geist in weltenferne Stimmungen entrücken. Der starke ornamentale Charakter der Arbeiten des 10. Jahrhunderts ist vom gleichen Wollen durchdrungen.

Unendlich verschlungene Rankenmuster (St. Gallen), Kleinmuster und Streifen in unendlicher Fortsetzung überziehen den Bildgrund (Gothaer Kodex).

Außer den vorgenannten Werken (die meisten Bernward zugeschriebenen aus jüngerer Zeit) beschäftigte sich Bernward auch mit musivischen Arbeiten, einer der Goldschmiedekunst verwandten Tätigkeit. Die Gebäude schmückte er nach feinerem Muster durch Vermischung roter und weißer Steine mit mannigfachen musivischen Malereien, so daß ein herrliches Werk daraus wurde (Thankmar). In mehreren Miniaturen des reichen Evangelienbuches sind Muster ähnlicher Mosaiken enthalten.

Von dieser malerisch-koloristischen Tendenz schritt die Entwicklung des 11. Jahrhunderts weiter zu einer plastisch-architektonischen. Was vorher bildartig, wie die Seiten eines Kodex, wirkte und aus der Nähe betrachtet werden wollte, die Miniaturen selbst, die Reliquienkästchen, die Deckel der Evangeliare, die Goldkreuze mit spinnwebeartigem Filigran, die feinkörnige Fassung der Edelsteine, die Zellenemails, der raffiniert malerische Sinn für die Gediegenheit des Goldes, besonders des rötlich-arabischen Goldes, erscheint im späteren 11. Jahrhundert zunächst vergröbert. Dieser Wechsel darf jedoch keineswegs als Stillstand aufgefaßt werden. In ihm äußert sich im Gegenteil eine mehr eigene, heimische Auffassung, die jetzt zu einer realen architektonischen und räumlich wirksamen Kunstbetätigung fortschritt. Die Übergänge liegen in der Gruppe von zahlreichen Gravierungen der Reichenau. In der Ornamentik ist der Wechsel besonders zu erkennen, weil die romanische Kunst überhaupt stilisierter und ornamentaler wird. So zeigt die Ornamentik des Hezilokronleuchters (1054—1079) im Rankenwerk noch einen weichen, malerischen Charakter. Dann wird der Stil härter und plastischer. Dieser Umschwung in der Entwicklung der romanischen Kunst vollzieht sich im Norden am besten erkennbar in dem Lebenswerk des Benediktinermönches Rogerus von Helmershausen.

Rogerus von Helmershausen und die Entwicklung des romanischen Stiles.

Während der antikisierende Charakter der Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts im wesentlichen bestimmt wurde durch berühmte Bischöfe, Egbert von Trier, Bernward von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn u. a., die zur Herstellung von Werken der Kunst geeignete Künstler herbeiriefen oder Kunstwerke von anderen Werkstätten herbeischafften, wohl auch selbst mit Geschick und umfangreichem Wissen eingriffen, tritt uns am Ende des 11. Jahrhunderts in Norddeutschland ein Künstler entgegen, der die künstlerische Ausdrucksfähigkeit seiner Zeit selbst bestimmte, in-

dem er neben den Werken seiner Hand auch für andere Werkstätten ein umfangreiches technisches Lehrbuch geschrieben hat: Rogerus von Helmershausen, der Theophilus der Schedula diversarum artium. Der Name (nach einer Beischrift „Qui et Rugerus") bedeutet mehr wie ein zufällig überlieferter Künstlername. Er ist der erste Künstler des Mittelalters, dessen Lebenswerk ein erschöpfendes Bild der damaligen künstlerischen Anschauung gestattet. Seine eigenen Worte ergänzen aufs glücklichste den künstlerischen Werdegang seiner Werke, ein Umstand, der einen Vergleich mit den großen Künstlern des Quattrocento nahelegt.

Auch mit ihm beginnt der Anfang einer neuen Zeit, das Erwachen einer eigenen heimischen Kunstübung, die er selbst als etwas Eigenes betont (Sched. div. art. Vorwort): „Du also, wer immer du seist, teuerster Sohn, schätze wertvolle und nutzreiche Dinge nicht gering, gleichsam weil sie dir die heimische Erde von selbst und unverhofft hervorgebracht. Denn das ist ein törichter Kaufmann, welcher in einer Grube des Bodens plötzlich einen Schatz fände und ihn zu sammeln und zu bewahren versäumte. Wenn dir geringe Bäumchen Myrrhen, Weihrauch und Balsam lieferten oder die heimischen Bronnen Öl, Milch und Honig ergössen, oder anstatt Nesseln und Disteln und den übrigen Kräutern des Gartens Narde und Rohr und Gewürze verschiedener Art wüchsen, würdest du mit Verachtung dieser Dinge als wertloser und einheimischer, um die auswärtigen, nicht besseren, sondern möglicherweise geringeren zu gewinnen, Länder und Meere durchschweifen?"

Rogerus ist für die heimische Kunst in jeder Beziehung ein Neuerer und Bahnbrecher. Er greift die ottonischen Traditionen auf und verarbeitet sie in neuer eigener Weise. Seine Kunst beherrschte die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts im alten Herzogtum Sachsen fast ausschließlich.

Auch auf die Ornamentik der späteren Kölner Goldschmiedemeister von St. Pantaleon hat er den größten Einfluß ausgeübt.

Charakteristisch für sein Ansehen ist der Umstand, daß die drei ältesten Handschriften der Schedula zu Wolfenbüttel, Wien und London noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts in Deutschland geschrieben wurden.

Der Name Rogerus steht zuerst in einer Urkunde des Jahres 1100. Bischof Heinrich II. von Paderborn schenkte damals dem Kloster Helmardeshausen die Kirche zu Thesle und den Zehnten zu Muhlen als Entgelt für ein goldenes Kreuz, welches er von dem Abte Thetmer und den Mönchen jenes Klosters zum Geschenke seiner Domkirche erhalten hatte, sowie für einen Schrein, welchen der Mönch Rogerus aus dem vom Bischof gelieferten Material zu Ehren der Heiligen Kilian und Liborius verfertigt hatte. Der Inhalt dieser Urkunde entspricht der Inschrift auf einem Tragaltare (Fig. 121 ff., S. 144) des Domschatzes zu Paderborn, in der die Namen Liborius und Kilianus vorkommen.

Fig. 121. Tragaltar im Dome zu Paderborn (nach Kunstdenkmäler). S. 143.

Die vordere Schmalseite trägt plastische Gestalten: Christus in der Mandorla zwischen zwei Heiligen, nach der Nielloinschrift Scs. Kilianus und Scs. Liborius. Die zweite Schmalseite ist mit den gravierten und niellierten Gestalten des Johannes, der Maria und des Jakobus bekleidet. Die Seitenwände zeigen in enger Gravierung die Apostel unter Rundbögen. Auf dem Deckel des Schreines steht oben Meinwercus vor einem Altare mit Standkreuz.

Auf der unteren Seite des Tragaltares ist eine gravierte Platte (sehr abgegriffen) befestigt, die unter reichem architektonischen Kuppelaufbau einen Bischof, nach der Inschrift S. Heinricus eps. (Fig. 122, S. 145). Dieser Tragaltar bietet durch das Jahr 1100 einen festen Anhalt für die Entwicklung des Künstlers.

Verschiedene andere Arbeiten des Rogerus hat v. Falke zusammengestellt, den Tragaltar der Franziskanerkirche zu Paderborn, das Goldkreuz des Berliner Kunstgewerbemuseums, ein Goldkreuz in Fritzlar, einen Buchdeckel mit Evangelistensymbolen im Domschatz zu Trier. Für den Werkstattzusammenhang mit Rogerus ist vor allem

der Tragaltar der Franziskanerkirche zu Paderborn wichtig. Dieser Altar stammt aus der alten Benediktinerabtei Abdinghof zu Paderborn. Deckel und Seiten sind mit gravierten Märtyrerdarstellungen aus vergoldetem

Fig. 122. Unterseite von Fig. 121 (nach Ludorff). S. 143.

Kupferblech überzogen. Der Deckel zeigt die Halbfiguren des Paulus, Petrus, Felix und Blasius (die Gestalt des Felix neu, auch die untere Blattranke, doch offenbar nach dem Originale ergänzt), den Rand dazwischen bedeckt eine lebendig stilisierte Blattranke. Die vier Heiligen standen zur Abdinghofer Kirche in besonderer Beziehung. Die Darstel-

lungen des Tragaltares mit den Märtyrern dieser Heiligen umziehen in ausgeschnittenen Umrissen friesartig die Seitenwände, wobei mehr die bildartigen Wirkungen wie die plastische Form des Tragaltars betont

Fig. 123. Seitenwände des Paderborner Domaltares (nach Ludorff, ohne Beine). S. 143.

Fig. 124. Wie Fig. 123.

scheint. Um die gravierten Gestalten wirksamer erscheinen zu lassen, sind sie in der Art von Silhouetten auf den dunkeln Untergrund des Kastens gelegt. Um das so gebrechlich gewordene Gerüst der Bilderreihen zu halten, mußten Gliedmaßen oder Gewandfalten bisweilen in un-

natürlicher Weise an den Rand der Einfassung herangeführt werden. Der Stil der Figuren ist noch ottonisch. Nur in der starken Bewegung, der sprühenden Kraft der Linien liegt eine neue und eigene Auffassung, die jedoch den Charakter des 11. Jahrhunderts zeigt (Fig. 125 ff., S. 148).

Vergleicht man diese beiden Hauptwerke des Rogerus, so entsteht zunächst die Frage, ob die beiden Werke bei aller Verwandtschaft des Faltenwurfs und der Übereinstimmung einzelner Typen von derselben Hand herrühren. Daß dieselben aus einer Werkstatt stammen, darüber kann kein Zweifel sein, aber die Gesamtanlage des Ganzen, die verschiedenen Formen der beiden Tragaltäre, die vollkommen ornamentale Behandlung auf der einen, die bewegten Bilderreihen auf der anderen Seite, verraten im Grunde eine so verschiedene Auffassung, daß, wenn wir uns hier für die Autorschaft eines Künstlers entschließen, der Unterschied nur durch vollkommen verschiedene Vorbilder und einen verschiedenen Entwicklungsgrad erklärt werden kann. Der Franziskaneraltar scheint in jeder Beziehung älter und trotz der scheinbar vollendeteren Beherrschung der Komposition im Sinne der künstlerischen Entwicklung weniger fortgeschritten. Die Klauenfüße stehen den Löwenkrallen des Bernwardaltars näher, wie die Füße des Domaltars. v. Falke hat die vier Zahlen unter den Klauenfüßen des Franziskaneraltars, X · V · II · I, auf das Jahr 18, also 1118, gedeutet. Diese Auffassung scheint wohl nicht wahrscheinlich. Wenn diese Zahlen eine Datierung bedeuten, würden sie kaum getrennt sein. Vielleicht bedeuten diese Zahlen eine unbekannte Signierung, die sich auf den Inhalt der vier Darstellungen bezieht. Vor allem ist die ganze Form des Franziskaneraltars langgestreckter wie die mehr plastische aufdringliche Form des Domaltars. Beide stehen im Verhältnis wie 1 : 3 wie 1 : 2. Die Halbfiguren des Deckels stehen langgestreckt zwischen schmalen, feinen Säulen. Der Faltenwurf ist leichter und malerischer. Rein äußerlich steht die vierschrötige Erscheinung des Paderborner Domaltars dem Stilgefühl der romanischen Kunst des 12. Jahrhunderts näher. Deckel, Seitenwände und Boden sind wie mit einem Spinngewebe von Ornamenten überzogen, selbst die Figuren wirken nur mehr als Ornament, die Gliedmaßen sprechen für den Eindruck kaum noch mit, alles ist von dichter Fältelung überzogen und dicht verhüllt, nur die Köpfe sind durch die großen, glatten Heiligenscheine herausgehoben. Der Hintergrund umfaßt in einem strahlenförmig angeordneten Rahmenwerk, dessen Felder Perlpunzung zeigen, die Gestalten. Die Zwickel sind von volutenförmigem Blattwerk gefüllt, das als vergröberte Fortsetzung der Ornamentik vom Deckel des Franziskaneraltars gelten kann. Jede Einzelheit ist aufs schärfste herausgearbeitet. Klar und deutlich hebt sich jede Linie vom Untergrunde ab. Gerade dieses scharfe Auseinanderhalten von Muster und Grund, von Figürlichem und Ornament,

Fig. 125. Altar der Paderborner Franziskanerkirche (nach Ludorff, ohne Beine). S. 147.

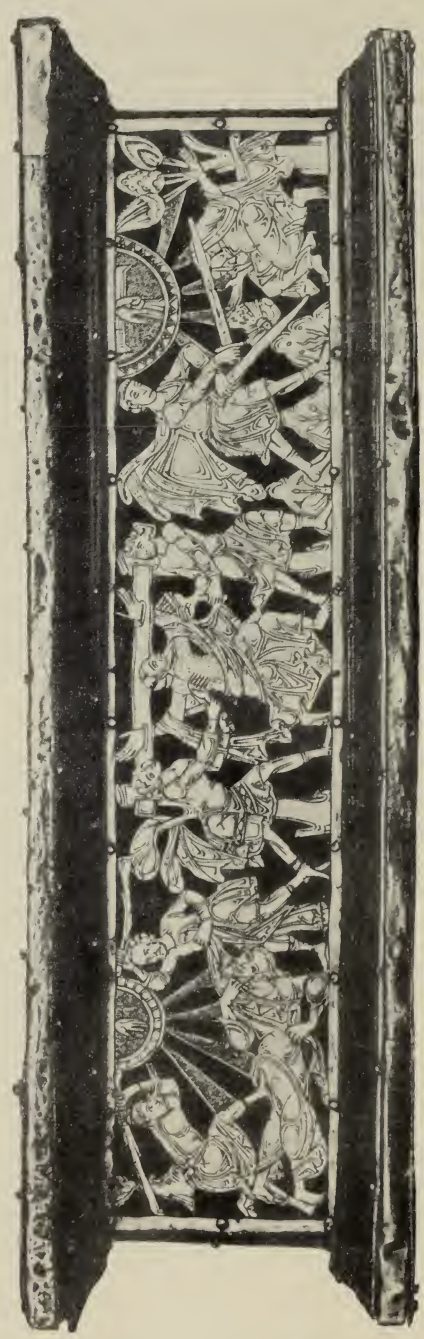


Fig. 126. Wie Fig. 125.

unterscheidet diesen jüngeren Altar sehr wesentlich von dem Tragaltar der Franziskanerkirche. Bei diesem sind einzelne Gestalten und Bildbestandteile kaum in ihrer Bedeutung zu erkennen und zu unterscheiden.

So die beiden Gestalten der Opfernden bei der Felixlegende und beim Martyrium des heiligen Jakobus die pilzartigen Bäume im Hintergrunde, die fast wie Flügel des Heiligen wirken (Fig. 125 u. 128, S. 148 f.).

Vor allem ist neben dem mehr ornamentalen Charakter die Bogenarchitektur des Domaltares für den fortgeschritteneren mehr romanischen

Fig. 127. Seitenwand von Fig. 125.

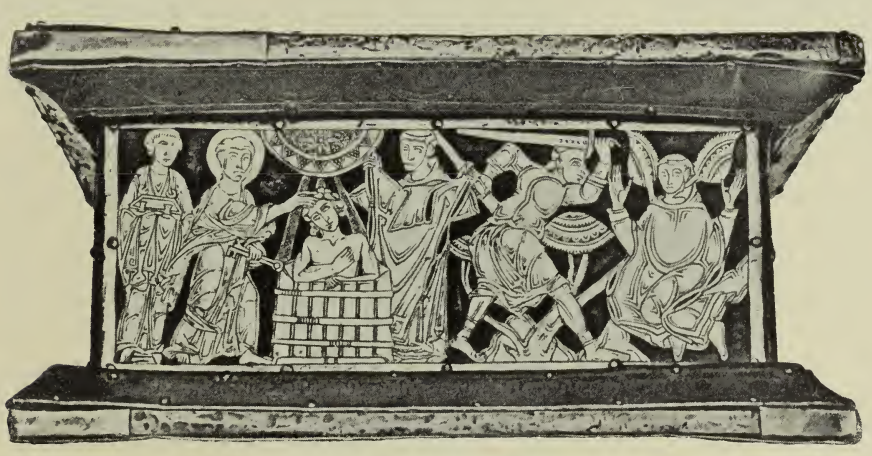


Fig. 128. Seitenwand von Fig. 125.

Charakter ausschlaggebend. Alles drängt mehr zu einer plastischen Hervorhebung, zu einem Loslösen der Erscheinung vom Hintergrunde. Die Gestalten der Maria, des heiligen Johannes und Jakobus sind unter Rundbögen ausgeschnitten, in dichter linearer Niellobehandlung schon wie Reliefplastik behandelt. Der Unterschied in der Ausschneidemanier des Hintergrundes gegenüber dem Altare des Franziskaneraltars beruht darin,

daß dort der Grund hinter den Figuren gleichmäßig fortgeschnitten wurde, wobei man mit dem Wechsel von Glanz und Dunkelheit rechnete, ein mehr ottonisch-malerisches Element wie beim Hildesheimer Leuchter, während hier die erwachende plastische Neigung die Figuren vom Grunde loslöst. Den letzten Schritt tut Rogerus bei der plastischen Darstellung Christi in Hochrelief zwischen den plastischen Gestalten des heiligen Kilian und Liborius. Wieder ist die Fältelung durch ein starkes Nebeneinander von Linien charakterisiert. Die Gestalten stehen auf einem glatten Hintergrunde, Christus in einer Mandorla von glattgefaßten Edelsteinen mit Filigrandraht. Mit einem gewissen Verständnis hat der Künstler die Apostelfiguren mit einer Scheinarchitektur umgeben, die plastischen Figuren dagegen auf einen glatten Hintergrund gesetzt. So erreicht er in beiden Fällen das gewollte plastische Hervortreten der Gestalten. Auf dem Deckel führt er hinter den opfernden Bischöfen Meinwerk und Heinricus durchlaufende Inschriftborten und breite Bänder mit ornamentalen Arabesken durch, während die starkbewegten Evangelistensymbole mit ihren Flügeln die ornamentierten Kreise sprengen und der Hintergrund mit einem unendlichen Kleinmuster belebt wird. Auf der Unterseite des Tragaltars steht die Gestalt des Bischofs Heinrich (stark abgegriffen) zwischen korinthischen Kapitellen unter einer reichen Kuppelarchitektur mit Türmen und schachbrettartig gemustertem Dach, während der Hintergrund durch eine Punzierung aufgerauht ist (Fig. 122, S. 145). Der Rand zeigt wieder ein Halbkreismuster mit Dreiblatt und Zwickelfüllung, eine Ornamentik, die für die weiteren Arbeiten des Rogerus zum Werkstattzeichen wird.

In beiden Altären, die wegen ihrer Bedeutung eingehender behandelt wurden, liegt Wandel und Fortschritt der Zeit aufs deutlichste ausgeprägt. Aus einer antikisierenden, weichen und malerischen Behandlung entsteht ein strenger, mehr romanischer Charakter, der besonders in den architektonischen Elementen und einer neuen Auffassung der Ornamentik zum Ausdruck kommt. Bei der Frage nach dem Ursprunge dieses eigenartigen Stiles muß man zunächst an byzantinische Vorbilder denken. Doch scheinen diese zuerst durch ein anderes Mittel hindurchgegangen zu sein.

Auffallend ist bei den besprochenen Werken der Rogerusgruppe vor allem die Neigung, die Gestalten mit einem dichtgedrängten Gefältel zu überziehen. Bei den Gestalten des Felixaltares und dem Berliner Kreuze ist der Fluß dieser spitzwinkligen Falten an vielen Stellen (Langseiten des Altars) von sprechender Lebendigkeit. Die Schmalseiten des Felixaltars, vielleicht von einer anderen Hand, scheinen auf die härtere Strichführung des Liboriusaltars vorzubereiten. Die spitzwinklige Faltengebung erinnert an die byzantinische Kunst und mag auch im letzten

Grunde durch sie zu erklären sein. Aber die Anregung erscheint doch sehr verblaßt.

Eine ähnliche Neigung nach dieser dichtgedrängten, unruhig fibrierenden Faltengebung finden wir nur in der angelsächsischen und nord-

Fig. 129. Kreuz des Rogerus in Berlin. S. 152.

französischen Kunst. Es kann kein Zweifel sein, daß die Paderborner Rogerusgruppe von dorther wesentlich beeinflußt wurde. Vielleicht hat Rogerus in seiner Unfähigkeit, jenes zarte Gefältel wiederzugeben, in gedrängter Gravierung sich häufender Linien einen ähnlichen Eindruck zu erzielen gesucht.

Für die Erkenntnis dieser Art sind heranzuziehen der Utrechtpsalter, die Reimser Gruppe der Malerei und Plastik und Werke des 11. Jahrhunderts dieser nordfranzösischen Schule. In England selbst eine große Gruppe von Arbeiten, ferner einige nordfranzösische Messingschüsseln des 12. Jahrhunderts mit roh gravierten Figuren, von denen eine im Louvre eine große Ähnlichkeit mit den Rogerusarbeiten aufweist und sicher aus seiner Werkstatt stammt. (Abb. bei Molinier.)

Adolf Goldschmidt machte mich freundlicherweise auf ein Elfenbein des 11. Jahrhunderts der nordfranzösich-englischen Schule (Graeven, Die Frauen am Grabe) aufmerksam, dessen große Gestalten besonders im Faltenwurf an Rogerus erinnern. Das wichtigste Zeugnis für den Ursprung des Stiles ist ein Evangeliar aus Abdinghof (in Kassel), welches deutlich an das Gefältel des Rogerus erinnert.

Es ist charakteristisch, daß bei diesen Arbeiten überall verwandte Momente mit unseren Arbeiten auftauchen, wenn letztere auch nicht in jeder Hinsicht erklärt werden, so erscheinen sie verständlicher.

Die Verbindung mit Frankreich wurde schon 1014 von Bischof Meinwerk (1009—1036) angeknüpft, der durch Berufung von Clunyazensern das Benediktinerkloster Abdinghof gründete. Rogerus selbst wird in der Abdinghofer Klosterschule erzogen worden sein. Dort kann er nach nordfranzösischen Vorbildern den Abdinghofer Tragaltar geschaffen haben (vergl. das Evangeliar aus Abdinghof, Ludorff, Kunst d. Westf. Bd. IX, S. 108), um dann später in Helmwardeshausen unter Einwirkung der byzantinischen Kunst einen neuen strengeren Stil zu finden. Sicherlich waren z. B. auch bei letzterem Tragaltare verschiedene Entstehungsbedingungen maßgebend. Die Darstellungen in Niello sind offenbar mehr von byzantinischen Vorbildern beeinflußt, wie die plastischen. Bei letzteren mußte sich der Künstler mehr auf sein eigenes Können verlassen. Ein ähnlicher Vorgang von Abhängigkeit und Selbständigkeit wie in der Malerei und Plastik der romanischen Zeit. So würden sich jedenfalls am ehesten die Unterschiede zwischen diesen Altären erklären. Zwischen beiden steht das prachtvolle Goldkreuz des Berliner Kunstgewerbemuseums aus dem Schatze von Enger-Herford (Fig. 129, S. 151). Die Vorderseite des Kreuzes ist mit Edelsteinen, Perlen und Filigran besetzt. Die Fassung der Steine ist identisch mit der Technik einzelner Steine auf Kreuz III und IV des Essener Münsterschatzes. Es hat also ein künstlerischer Zusammenhang bestanden. Vielleicht sind diese Kreuze in Abdinghof gearbeitet. Dafür spricht auch das seltene Mittelstück aus geschnittenem Glase mit einem Engel, der, den Kopf nach rückwärts, in erhobenen Händen ein Buch hält. Dieses Glasstück ist noch karolingischen und zwar gleichfalls nordfranzösischen Ursprunges (vergl. die Gestalten der Reliefs des Codex aureus und Engel der Altartafel von St. Ambrogio in Mailand, S. 84 f.).

Ein großes Kristall dieser Art mit geschnittenen Darstellungen aus dem Leben der Susanna befindet sich im Britischen Museum zu London. Da es ursprünglich zum Schmuck eines Kirchengerätes gedient hat, sei es hier abgebildet (vergl. M. Dalton, The Crystal of Lothair, Archaeologia 1904, jetzige Einfassung 15. Jahrhundert). (Fig. 130, S. 153.) Man könnte hier an jene Briefe denken, die Gerbert für Bischof Adalbero von Reims an

Fig. 130. Kristall im Britischen Museum. S. 153.

Egbert schrieb. Es handelt sich um ein Kreuz, für das von Reims aus Zeichnung und Material nach Trier gesandt wurden. „Exiguam materiam nostram magnum ac celebre ingenium vestrum nobilitavit, cum adjunctione vitri, tum compositione artificis elegantis.“ Die „adjunctio vitri“ könnte sich auf die Anwendung von geschnittenem Glas wie beim Berliner Kreuze, nicht von „Email“, beziehen. In Abdinghof wäre auf Grund der französischen Beziehungen am ehesten das Vorhandensein dieses karolingischen Glases erklärlich. Nun zeigt auch die Rückseite des Kreuzes

fein niellierte Evangelistensymbole, eng verwandt dem Abdinghofer Tragaltar, der offenbar auf nordfranzösischen Einfluß zurückgeht.

Fig. 131. Rückseite des Fritzlarer Kreuzes. S. 155.

Ein weiteres Werk der Abdinghofer Klosterschule aus dem Ende des 11. Jahrhunderts ist ein Buchdeckel mit vier Evangelistensymbolen, der

aus Paderborn in den Trierer Domschatz kam. Der Engel erinnert hier noch an die Arbeiten der Reichenauer Schule. (Fig. 102, S. 121.) Vergl. Fig. 113, wie denn überhaupt im Werke des Rogerus starke süddeutsche Einflüsse mitsprechen. Die Erfahrungen, die er in der Schedula niederlegte, scheinen zu großem Teile im Hinblick auf die Traditionen des Reichenau-Trierer Kunstkreises geschrieben.

Eine besonders wichtige Arbeit der jüngeren strengeren Rogerusgruppe schon aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts ist das Kreuz der Domkirche zu Fritzlar. Die Vorderseite zeigt Edelsteine (Schleifenfassung), Perlen, Filigran, zum Teil auf Rauten und quadratischen Feldern, die wiederum auf kleinen Rundbögen ruhen. Die Rückseite trägt die Evange-

Fig. 132. Tragaltar in Fritzlar. S. 155.

listensymbole, eine Darstellung des heiligen Petrus und das Blattornament des Rogerus in besonders schöner Durchbildung (Fig. 131, S. 154). Um den Rand läuft eine Ornamentierung von Sternchen, die als eine Art von Meisterzeichen der Rogerusgruppe gelten darf. In Fritzlar selbst muß eine von Paderborn abhängige Werkstatt tätig gewesen sein. Wahrscheinlich hat Rogerus selbst dort eine Werkstatt eingerichtet. Dort befindet sich noch heute ein flacher Tragaltar auf Löwenfüßen mit gravierten Halbfiguren von Aposteln und den Evangelistensymbolen auf dem Deckel (Fig. 132, S. 155). Die Gravierung ist sehr verwandt einer Anzahl von Plättchen mit Halbfiguren von Bischöfen und Märtyrern von einem Tragaltar der alten Benediktinerabtei Iburg bei Osnabrück, heute im Berliner Kunstgewerbemuseum (Fig. 133, S. 156). In Fritzlar selbst befinden sich noch zwei hohe Leuchter mit gedrehtem Schafte mit Drachenfuß auf Löwenklauen, ein in gotischer Zeit überarbeiteter Kelch mit Aposteln unter Rundbögen, Halbfiguren von Engeln und ornamentalen Zwickeln, eine Patene mit dem thronenden Christus aus dem Ende des 12. Jahr-

hunderts, der vergoldete Bronzefuß des Fritzlarer Kreuzes mit Halbfiguren der vier Tugenden aus Email, ferner als Hauptstück dieser Gruppe das Fritzlarer Frontale mit dem segnenden Christus zwischen Engeln, und auf der Rückseite eine stark bewegte Rankenornamentik mit Tieren aus der Zeit um 1170.

Auch ein Arm-Reliquiar in Fritzlar zeigt in der Behandlung des Faltenwurfes und der Ornamentik deutlich den Zusammenhang mit Rogerus

Fig. 133. Scheiben von einem Tragaltare der Abtei Iburg in Berlin. S. 155.

(Hand neu). Diese Werke können ohne eine, wenn auch vorübergehende, Anwesenheit des Rogerus in Fritzlar nicht erklärt werden. Im Domschatze zu Osnabrück befindet sich noch ein Goldkreuz des 11. Jahrhunderts, dessen Steinfassung identisch ist mit dem Berliner Goldkreuz, ebendort ein Reliquienbehälter auf Bronzefuß nach Art der Fritzlarer Leuchter. Im Dome zu Münster ist ein roh gearbeitetes Kreuz, in der Einteilung dem Berliner Kreuze nahestehend, erhalten.

Die Hamburger Sammlung Campe besitzt die Rückplatte eines Kupferkreuzes mit Darstellungen der Evangelistensymbole und eines Bischofes

nach der Beischrift Modoaldus, welches dem Fritzlarer Kreuze sehr verwandt ist.

Ein verwandtes Kreuz befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M., dessen Bronzekruzifixus ein deutliches Vorbild für Hildesheimer Arbeiten geworden ist. Einzelne Christuskörper in der Sammlung Schnütgen in Köln.

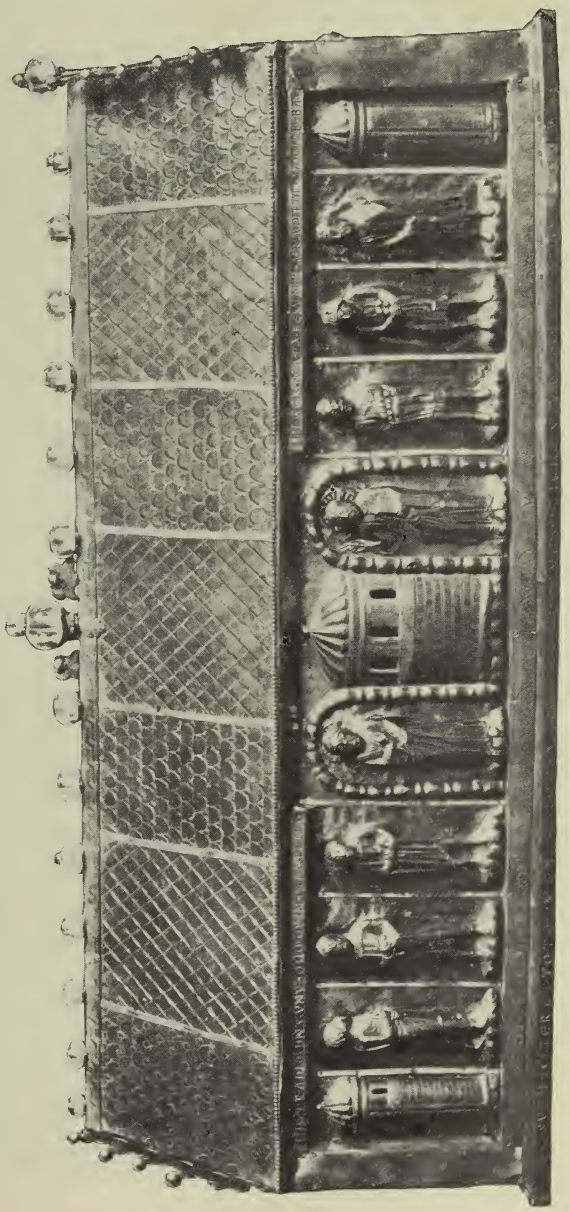


Fig. 134. Epiphaniussarkophag in Hildesheim. S. 157.

Neben Fritzlar und Osnabrück ist Hildesheim ein Zentrum der gleichen Kunstströmung. Der Wirkungskreis des Rogerus erstreckt sich strahlenförmig nach allen Richtungen. Sicherlich wird er überall die verschiedenen Werkstätten selbst überwacht haben.

Zu den wichtigsten Arbeiten der Hildesheimer Rogeruswerkstatt gehören die beiden Sarkophage des Epiphanius und Godehard im Hildesheimer Dome (Fig. 134 ff., S. 157 f.), ferner die Hildesheimer Scheibenkreuze. Die zahlreichen plastischen Gestalten der Sarkophage, ihre vollendete Ornamentierung geben diesen Werken nicht nur für die Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts, sondern in weiterem Sinne auch für die Plastik der Zeit eine hervorragende Bedeutung (vergl. des Verf. Bericht d. kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1906). Der Epiphaniussarkophag mit Giebeldach aus vergoldetem

Silber- und Kupferblech ist ringsum mit Figuren in getriebenem Silber verziert. Auf der einen Langseite in der Mitte hinter architektonischem Aufbau zwischen zwei Rundtürmen Christus mit erhobenen Armen, zu beiden

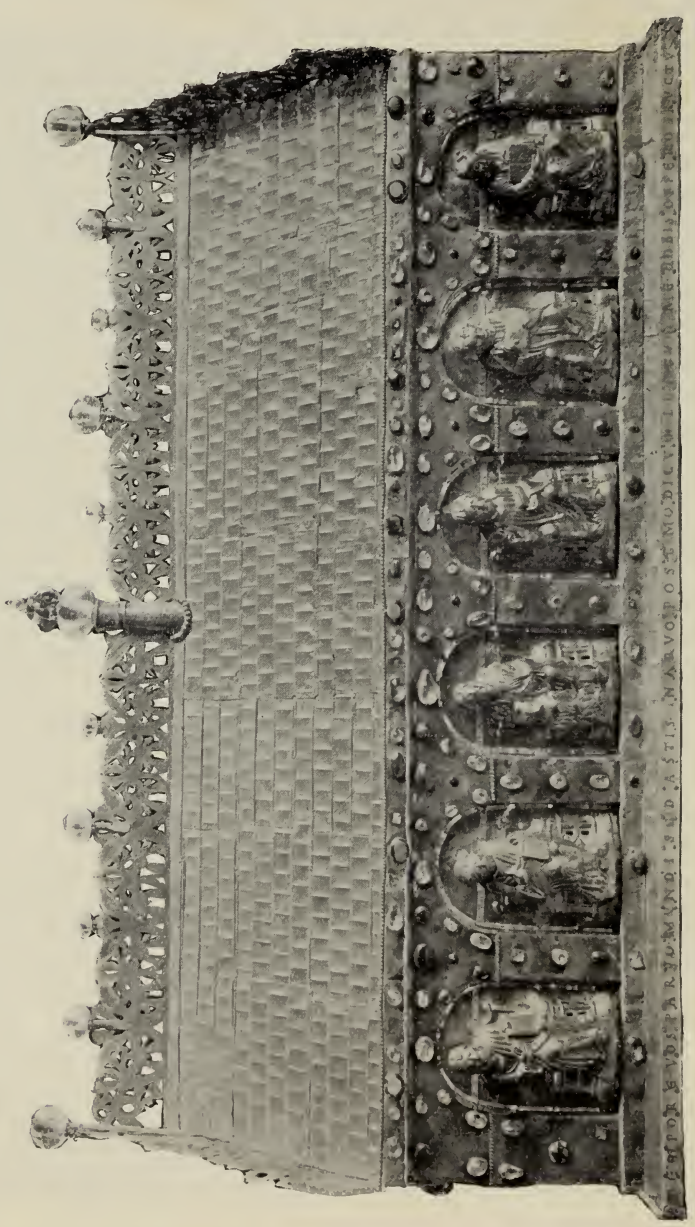


Fig. 135. Godehardsarkophag in Hildesheim. S. 157.

Seiten die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen, auf der anderen Seite die Verteilung der Talente. An den Schmalseiten sind die Figuren des heiligen Epiphanius und der Cantianischen Märtyrerfamilie angebracht.

Der jüngere Godehardsarkophag trägt die Figuren der zwölf Apostel, auf der einen Schmalseite Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, von Maria und Johannes (14. Jahrhundert), auf der anderen die Figur des heiligen Godehard zwischen zwei Bischöfen. Der Stil der Figuren, besonders die Übereinstimmung der Faltengebung beim Christus des Godehardsarges mit dem Abdinghofer Tragaltar, die Ornamentierung der Giebelkämme mit den Arbeiten des Rogerus ist so überzeugend, daß man einen unmittelbaren Zusammenhang mit Rogerus selbst annehmen muß. Von besonderer Schönheit ist die Ornamentierung der durchbrochenen Giebelkämme des Godehardsarges, besonders der Engelfries der Schmalseiten. Auf der Vorderseite dieses Sarges sitzen die Apostel unter Säulenbögen, die mit Edelsteinen und Perlen unregelmäßig besetzt sind. Die gedrungenen Gestalten sind in schwerflüssige Falten eingehüllt. Um die Lebendigkeit der Gewandung zu steigern, sind starre Parallellinien eingraviert, ein vollkommen verwandtes Moment mit den Apostelfiguren des Paderborner Domaltares, der überhaupt dem Godehardsarkophage sehr nahe steht. Die Apostel des letzteren wirken wie eine plastische Übertragung der gravierten Rogerusapostel. Sie selbst scheinen nach dem Rezept des Theophilus ausgeführt.

Um Bildwerke erhöht darzustellen, führt Theophilus in Kapitel LXXIII „Vom getriebenen Werk“ aus: „Man poliere zuerst den Kopf, weil er am höchsten vorstehen soll, leicht und sorgsam die Vertiefung unter dem Haupte, dann von neuem am oberen Teile. Dann mache mit dem zur feineren Ausführung bestimmten Eisen die Zeichnung an dem Körper oder an den Körpern der Bildnisse fertig und bringe sie, bald austreibend, bald niederhämmernd, bis zur beliebigen Erhebung, nur das Eine nimm in acht, daß das Haupt stets hervorrage. Nach diesem bezeichne Nasen und Augenbrauen, Mund und Ohren, Haare und Augen, Hände und Arme und das übrige, ferner die Schatten der Gewänder, die Schämel, die Füße.“

Das Bildnergefühl der Zeit kann nicht besser charakterisiert werden. Der Künstler deutet rein äußerlich die Organe des Körpers an, wie ein Kind, das Kopf, Körper und Glieder aneinandersetzt. Noch weit entfernt von jener fortgeschrittenen Auffassung, die von vornherein das Werk als vollendetes sieht und sich in das Werk selbst hineindenkt, so gleichsam von innen nach außen organisch bildend. Aber gerade jene primitive Art stimmt völlig mit den getriebenen Arbeiten des Rogerus überein. Der rohe und ungehobelte Eindruck ist im wesentlichen auf diese primäre Art plastischen Bildens zurückzuführen. Theophilus spricht an mehreren Stellen weiterhin von feinen Linien, die ein charakteristisches Zeichen fast aller Arbeiten sind. Wie oben (S. 159) betont, sollen diese linearen zeichnerischen Elemente das Schwerfällige der Gewandfalten aufheben und über die Unfähigkeit einer stärkeren Bewegungsdarstellung wegtäuschen.

Hierin gehört auch das Kapitel LXXVII von getriebener Arbeit, welche mit dem Meißel übergangen wird: „Hantiere auf dem ganzen Bildwerk mittels der Hämmer, nimm spannenlange Eisen, die am einen Ende

Fig. 136. Seitenwand des Godehardschreines in Hildesheim. S. 157.

dicker seien, daß du mit dem Hammer auf sie schlagen kannst, aber am anderen Ende zarter, dünner, rund und fein; während nun vor dir der dieser Kunst kundige Knabe sitzt, halte mit der Linken die Tafel und mit der Rechten die Eisen und, indem der Knabe mit einem mittleren Hammer daraufschlägt, bezeichne Augen und Nase, Haare und Finger,

der Hände, die Glieder der Füße und alle Linien des Gewandes an der Außenseite, so daß sie auf der Rück-(Innen-)seite sichtbar werden, woselbst du wieder mit denselben Eisen einschlägst, auf daß die Linien außen zum Vorschein kommen. Hast du das solange fortgesetzt, bis das Bildwerk völlig gestaltet ist, so vertiefe mit Grab- und Schabeisen um die Augen und Nasen herum, auf Mund, Kinn und Ohren, drücke die Haare aus und alle feinen Linien im Kleide."

Zu den bedeutendsten Werken der Hildesheimer Rogeruswerkstätte gehören die drei Hildesheimer Scheibenkreuze. Die gleichen Blätter, Halbkreise mit Zwickelfüllung der Sarkophage, die sich schon auf der Unterseite des Paderborner Domaltars (Fig. 122, S. 145) fanden, kehren hier wieder. Die teils gravierte, teils plastische Ornamentik dieser vollendeten Arbeiten, die Fassung der Edelsteine, das Filigran erheben diese Kreuze zu den vorzüglichsten Werken der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts (Fig. 138 ff., S. 164 f.).

Aus Hildesheim stammt ein im Viktoria- und Albert-Museum in London befindliches Reliquiar mit gravierter Darstellung der Dreieinigkeit und der Heiligen Bonifatius, Pankratius, Petrus und Paulus. In zwei Rundmedaillons zu Füßen des Kreuzes sind die Halbfiguren des heiligen Simplizius und Faustinus dargestellt. Der Grund ist mit Braunfirnis gedeckt. Die Rückseite zeigt unter anderen auch den heiligen Godehard. Wenn der Faltenwurf dieser Gestalten auch eine unbeholfene Hand verrät, so ist die Ornamentik doch unzweifelhaft auf Rogerus zurückzuführen.

Die Bedeutung des Rogerus, besonders für das Kirchengeräte, ist so weitgehend, daß sie hier nicht erschöpfend behandelt werden kann. Besonders zahlreiche Bronzeleuchter mit gekämmter Rankenornamentik und Reliquienbehälter (Hildesheim) führen ihren Ursprung auf ihn zurück (vergl. d. Verf. a. a. O.). Rogerus selbst fordert hier zu seiner Nachfolge auf:

„Wohlan denn, wackerer Mann, glücklich vor Gott und Menschen in diesem Leben, glücklicher in Zukunft, durch dessen Mühe und Eifer Gott so viele Opferspenden gebracht sind, erhebe dich zu weiterer Tätigkeit und mache dich daran, durch Anstrengen deines ganzen Geistes zu ergänzen, was noch von dem zum Gotteshaus Gehörigen fehlt, ohne die die göttlichen Mysterien und die kirchlichen Verrichtungen nicht bestehen können. Es sind dies aber Kelche, Leuchter, Rauchfässer, Meßkännchen, Krüge, Schreine der Pfänder der Heiligen, Kreuze, Plenarien und das übrige, was zum Gebrauch des kirchlichen Dienstes das Bedürfnis erfordert. Wenn du solches hervorbringen willst, fange in dieser Weise an!" (Theoph. S. 150.)

Und sicherlich haben die Werkstätte des Rogerus und die Kunst des alten Herzogtumes Sachsen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf

diesem Gebiete ein entschiedenes Übergewicht gegenüber der Rheingegend gehabt. Das kommt besonders in der Entwicklung der Ornamentik dieses Kunstkreises am deutlichsten zum Ausdruck.

Die Ornamentik der romanischen Kunst.

Die Ornamentik bildet das wichtigste Kapitel in der Entwicklung der romanischen Kunst, sie hängt mit ihrem inneren Wandel zusammen, dem Wandel des Malerischen zum linearen Ornamente. Diese Entwicklung ist mit dem Werke des Rogerus eng verknüpft. Die Anfänge seiner Ornamentik reichen ins 10. Jahrhundert zurück. Die Elfenbeinschnitzereien der Reimser Schule bilden den Ausgangspunkt. Auf einem Einbanddeckel des Plenars der Äbtissin des Klosters Gandersheim (Fürstenbau der Feste Koburg) findet sich als Umrahmung eines Elfenbeines mit der Himmelfahrt Christi ein geschnitztes Rankenornament mit volutenförmig geschwungenen, spitz zulaufenden Blättern, die aus breiterem Blattkelche wie aus einem Füllhorne hervorquellen. Der Grund zwischen den spitzig gezackten Blättern ist vertieft. Der Schatten wurde als

Fig. 137. Ornament vom Hezilokronleuchter in Hildesheim. S. 163.

malerisch wirksames Moment in die künstlerische Wirkung mit hineingezogen. Diese Blattornamentik, hier noch von spätantikem Geiste durchdrungen, bildet den Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Ornamentik des 11. Jahrhunderts. Eine verwandte Ornamentik findet sich im 11. Jahrhundert wieder auf der Rückseite des Kodex von Pousset (S. 128), wo besonders das Hervorquellen der Blätter aus einem Blattkelche wiederkehrt, aber alles ist unverstandener und vergröbert. Die Ornamentik wurde in Graviertechnik auf einer Silberplatte eingetragen. Der Strich ist zitterig, ein Beweis für die malerische Tendenz, die im Anfang des

11. Jahrhunderts noch vorwiegt. Das Ganze ist weich und lappig, Blätter und Blüten sind mehr im byzantinischen Sinne stilisiert. Diese byzantinische Ornamentik (der Hildesheimer Silberschüssel und der goldenen Altartafel im Cluny-Museum [S. 102 u. 122]) und die oben erwähnte Rankenornamentik der Reichenauer Arbeiten bleiben für das 11. Jahrhundert charakteristisch, doch tragen sie vorwiegend einen weichen malerischen Charakter. So auch bei der Kanzel Heinrichs II. im Dome zu Aachen, einem einfachen Bucheinbande mit dem Monogramm Bernwards von Hildesheim und einfacher Blattornamentik und bei der Ornamentik des Hezilokronleuchters im Dome zu Hildesheim (Fig. 137, S. 162). Bei diesen letzten Werken ist die Ausführung in Gold auf Emailbrun wichtig, eine Technik, die zur Genüge den weicheren Stil des 11. Jahrhunderts charakterisiert. Im 12. Jahrhundert diente diese Technik mehr zum Ausfüllen des Grundes, während das Gold in Metall ausgespart, nicht aufgemalt wurde. Von besonderem Ausdruck ist die Ornamentik des Hildesheimer Kronleuchters, **S**-förmig geschwungene breite Äste, die volutenförmig in geschwungenen Blättern und gelappten Blüten enden. Bei dieser Ornamentik ist der Grund ausgeschnitten, es war also hier schon das Bestreben vorhanden, eine stärkere, mehr plastische Wirkung zu erzielen. Diese Ornamentik bildet die unmittelbare Vorstufe zur Ornamentik des Rogerus. Auch die Wulste am Radleuchter und das Hezilokreuz zeigen verwandte Motive, hier jedoch noch durchaus in antikem Sinne in Licht- und Schattenwirkung von innen heraus getrieben und in organischem Wachstum gedacht. Besonders nahe stehen dem Rogerusornamente die Rückseiten der drei jüngeren Essener Kreuze (Fig. 116, S. 136). Ein herzförmiges Ornament mit gelapptem, umgeschlagenem Blattwerk ist hier durch Perlpunzung vom Grunde abgehoben. Die Blätter zeigen noch die ältere malerische Weichheit, aber in der Art, wie die Bänder vom Grunde losgehoben sind, offenbart sich ein ornamentales Empfinden, das die antike Auffassung mit ihrem neutralen Grunde wie bei Kreuz I oder ihrer räumlichen Schattenwirkung in diesem Sinne nicht gekannt hat. Das Charakteristische für die Weiterentwicklung der Ornamentik ist das Eindringen in die Fläche. Bei einer Gravierung auf der Rückseite eines Würzburger Kodex, der in der Zeit um 1100 entstanden ist und mit Rogerus einen gewissen Zusammenhang hat, ist die Ornamentik vorwiegend graviert und der Grund dazwischen ausgeschnitten (Fig. 113, S. 132). Dieses Ausschneiden des Grundes spielt jedoch bei diesen Arbeiten eine völlig andere Rolle wie etwa bei den Ornamenten des Hildesheimer Kronleuchters. Hier sollte der fehlende Grund ein Spiel von Licht und Schatten hervorrufen. In der mehr plastischen Auffassung der neuen Kunst jedoch dient er dazu, die Plastik der Ornamentik hervorzuheben. Im Grunde fast derselbe Vorgang, jedoch von großem

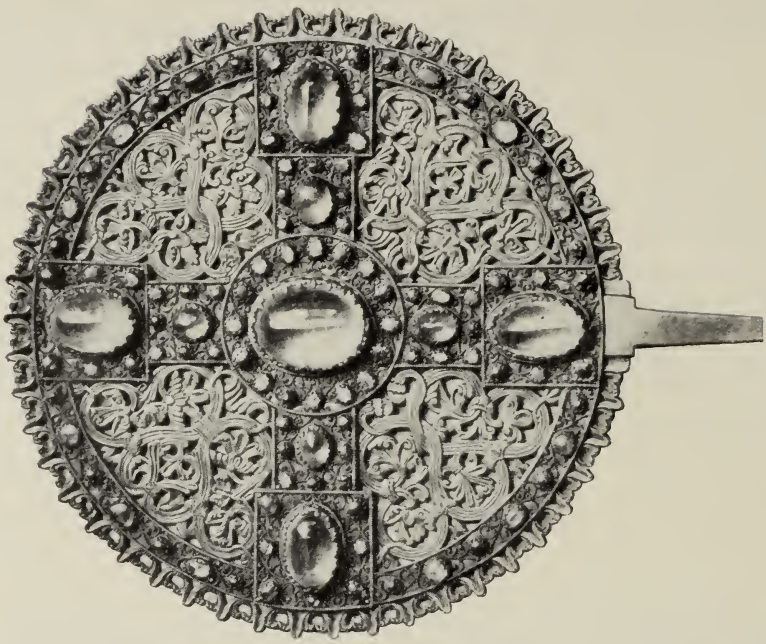


Fig. 139. Scheibenkreuz II in Hildesheim.

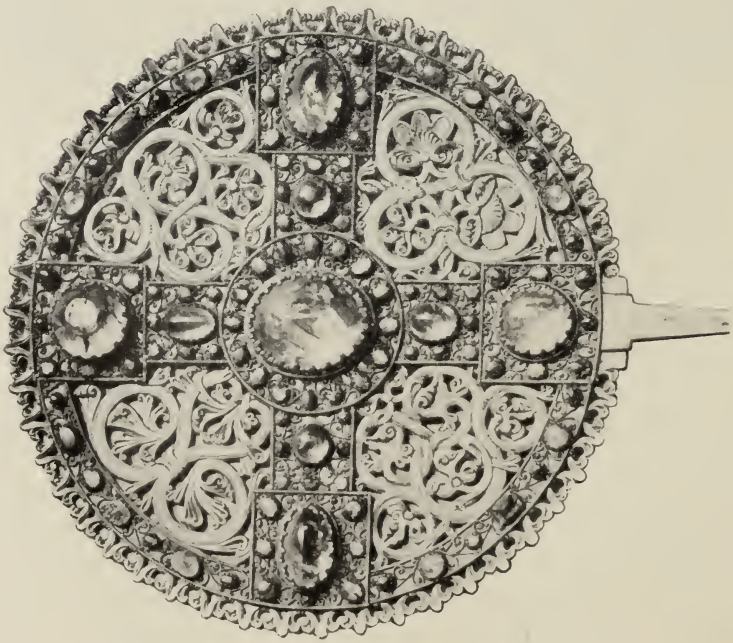


Fig. 138. Scheibenkreuz I in Hildesheim. S. 161 u. 165.

Unterschiede, wenn man die Weiterentwicklung in Betracht zieht. Um den Unterschied der Ornamentik des 11. und 12. Jahrhunderts zu begreifen, vergleicht man am besten die drei Hildesheimer Scheibenkreuze, die in fortgeschrittener ornamentaler Durchbildung in der Hildesheimer

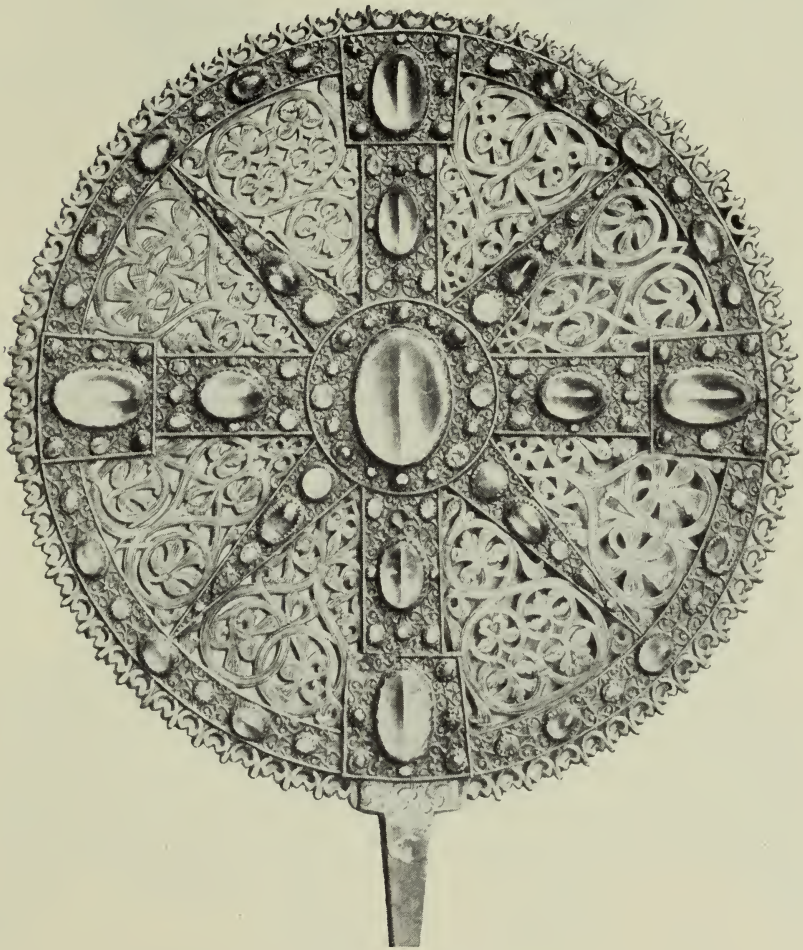


Fig. 140. Scheibenkreuz III in Hildesheim.

Rogeruswerkstatt entstanden (Fig. 138, S. 164 f.). Die drei Kreuze bilden gleichzeitig drei Stadien der fortgeschrittenen künstlerischen Entwicklung. Das älteste zeigt die bekannte Ornamentik des Hildesheimer Kronleuchters in flache Bänder übertragen, das zweite eine mehr symmetrische Durchbildung, die Bänder in gekämmter Behandlung plastisch hervortretend und belebt. Bei beiden noch eine molluskenartige byzantinische Blattbehandlung, während das dritte Kreuz in erstarrter Gravierung die stilisierende

und gröbere Auffassung der romanischen Ornamentik aufnimmt (Fig. 140, S. 165).

Weshalb nun entwickelte sich diese Kunst um 1100 aus einer malerischen weicheren Auffassung zu einer strengeren zeichnerischen? Die Antwort kann nur in dem Umstande liegen, daß die übernommenen malerischen Kunstelemente, wie sie bis ins 11. Jahrhundert hinein durch die Antike vermittelt waren, nicht mehr vorhielten und man sich daher mehr auf die eigene Hand und eine mehr strenge und starrplastische Auffassung verlassen mußte.

Norddeutschland im 12. und 13. Jahrhundert.

Späte Traditionen der Hildesheimer Werkstätte leben auch im großen Bronzetaufbecken des Hildesheimer Domes wieder auf.

Die weitausgedehnten Hildesheimer Beziehungen kommen besonders in einer Gruppe von Werken zum Ausdruck, die für die Plastik, dann aber auch für die Ornamentik rheinischer Reliquienschreine die Vermittlerrolle übernehmen: der Hildesheimer Leuchter mit drei allegorischen Frauengestalten, das Frontale zu Fritzlar, ein Kruzifixus im Viktoria- und Albert-Museum in London, der Altaraufsatz aus St. Kastor in Koblenz stehen in engem Zusammenhange mit den getriebenen Figuren auf den Dachseiten des Kölner Maurinusschreines (Hauptwerk dieser Gruppe vergl. v. Falke bezw. Arbeit des Fredericus weiter unten). (Fig. 141 u. 142, S. 167 f.)

An den Epiphaniussarkophag des Hildesheimer Domes schließt sich zunächst das Frontale der Stiftskirche zu Fritzlar mit der Halbfigur Christi zwischen zwei Engeln aufs engste an (Fig. 143). Die Kopfbildung, besonders die gewölbte, scharf zurücktretende Stirne, der Gewandstiel der beiden segnenden Christusfiguren, die schlitzartigen Augen finden sich wieder. Über die Schmuckplatten hat v. Falke bemerkt, daß sie in ihren blau, grün und weiß abschattierten Blattornamenten den Maastrichter oder den verwandten Kölner Werken zwar nahestehen, daß jedoch die trüben Farben und die geringe Fertigkeit im Abschattieren an keinen der bekannten Betriebe denken lassen. Die Halbkreise der Emails erinnern an die Randornamentierung der Hildesheimer Sarkophage, und man kann mit völliger Sicherheit auch dieses Werk für einen der lokalen Ausläufer der Rogerusgruppe in Anspruch nehmen.

Die Rankenführung der Rückseite, der Zackenfries der Basis erinnert wieder an die Eigentümlichkeiten der Rogerusschule, die hier in ein weiteres Stadium der Entwicklung getreten sind. Manches bei dieser Fritzlarer Arbeit bedeutet eine Art von Zwischenstellung. In noch stärkerem Maße hat man diesen Eindruck eines fremden westlichen Einflusses bei

dem weit fortgeschrittenen Altaraufsatz am St. Kastor zu Koblenz im Cluny-Museum (Fig. 144). Diese Arbeit ließ sich gleichfalls bisher in die bekannten Orts- und Meistergruppen nicht einordnen. Die Halbfigur Christi und die Köpfe der Apostel lassen jedoch über die Zugehörigkeit zu dieser

Fig. 141. Leuchter im Dome zu Hildesheim.

Gruppe nicht im Zweifel. Die Verwandtschaft mit dem Fritzlarer Reliquiar fällt ohne weiteres auf. Die Randornamentik ist völlig die des Rogerus.

Bei dieser Tafel scheint bereits ein stärkerer Einfluß von der Maas her mitzusprechen. (Vergl. das Taufbecken des Renier von Huy in Lüttich.)

Als mächtigstes Werk der Schule schließen sich an die Dachseiten des Maurinusschreines mit kupfergetriebenen und vergoldeten Füllungen, Darstellungen von Martyrien. Das schlaffe Stehen einzelner Gestalten des

Paderborner Rogerustragaltares, gleichfalls mit Darstellungen von Martyrien, kehren hier 1180 wieder.

Auch die Ornamentik der Hildesheimer Sarkophage findet in der verwandten, jedoch mehr durchgebildeten Art des Kölner Maurinusschreines ihre Fortsetzung (vergl. v. Falke, farb. Tafel 6). Die Ränder der Blattformen sind gezackt, eine Behandlung, die in der Randornamentik der genannten Schreine vorgebildet ist.

Fig. 142. Kreuz in London. S. 166.

Die gezackten Blätter vom Firstkamm des Godehardsarges erinnern unmittelbar an jene Blattformen, die überhaupt ein besonderes Merkmal der Kölner Fredericusgruppe bilden. Vergleicht man das Rankenwerk der Rogerusarbeiten, den Engelfries der Schmalseite des Godehardsarges, die Ornamentik der Hildesheimer Scheibenkreuze mit der Ornamentik dieser Gruppe, so findet man auffallende Übereinstimmungen.

Die Beziehungen zwischen der Hildesheimer und der Kölner Werkstätte sind sicherlich darauf zurückzuführen, daß man den Werken und einer Schrift, wie der des Theophilus, einen völlig autoritativen Charakter zuerkannte.

Einen deutlichen Zusammenhang zwischen Rogerus und den Rheinlanden zeigt hier die gravierte Silberschüssel in Weimar mit der Taufe Friedrich Barbarossas (um 1165). Die Randornamente sind von der Art des Aachener Kronleuchters, die Gestalten dagegen im Anschluß an Rogerus hinzugefügt, allerdings unter Einwirkung byzantinischer Kunst schon weiter fortgeschritten. Auch das Kopfreliquiar des Kaisers aus Erzguß ist eine deutliche Fortbildung der Rogerusarbeiten (Leuchterfiguren aus seiner Werkstatt im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigen die gleiche Haartracht).

Den eigentlichen Übergang vermittelt ein Vorgänger des Fredericus,

der durch v. Falke eingehend behandelte Eilbertus Coloniensis. Der bezeichnete Altar des Eilbertus aus dem Reliquenschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg weist von vornherein auf die Gegend des Rogerus.

Fig. 143. Frontale zu Fritzlar. S. 166.

Wir schließen uns hier der Ansicht Neumanns an, daß der Zusatz Coloniensis auf auswärtige Tätigkeit hinweist. Die Ansicht v. Falkes, dieser Zusatz sei dadurch motiviert, daß der bezeichnete Tragaltar für einen auswärtigen Empfänger bestimmt war, scheint weniger wahrscheinlich.

Fig. 144. Altarvorsatz in Paris. S. 167

Die Ornamentik der Unterseite des Eilbertustragaltars schließt sich einerseits der Ornamentik der Hildesheimer Sarkophage an, auf der anderen Seite bilden die gezackten Blättchen, besonders in der Zwickelfüllung des Randes die Vorstufe der typischen Ornamentik des Fredericus (vergl. den Codex Henrici Leonis). Diese Eilbertusornamentik ist sicher eine mißverstandene Nachbildung des Rogerusornamentes von den Randblechen der Hildesheimer Sarkophage. Bezeichnenderweise sind die vier lanzettförmigen Kolben, das Grundmuster zwischen den Akanthuskelchen des Rogerus, als Hauptmotiv herausgegriffen. Der Grund wurde also mit dem Muster verwechselt, ein Moment, welches bei Herübernahme von Ornamenten sehr häufig ist.

Fig. 145. Kelch in Hildesheim. S. 171.

Die lappigen Enden der Akanthuskelche werden dann durch die faserigen Blattenden nur angedeutet. Die gleiche Ornamentik findet sich auf dem Laurentiusarme des Welfenschatzes. Schon die Besitzertraditionen deuten hier mit großer Wahrscheinlicheit auf den Ursprung innerhalb des alten Herzogtums Sachsen.

Für die Entstehung dieser ganzen Ornamentik ist sicherlich englischer Einfluß anzunehmen. Die lappige Ornamentik angelsächsischer Miniaturen (vergl. Westwood) zeigt deutliche Anklänge an die Kölner Ornamentik.

Damit stehen wir mitten in den reichen Wechselbeziehungen, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zwischen Sachsen und der Rheingegend, besonders Köln und dem Benediktinerkloster von St. Pantaleon, bestanden haben. Eine Trennung im einzelnen ist hier wohl kaum durchführbar, weil innerhalb der religiösen Genossenschaft die künstlerischen

Kräfte dort zusammengezogen wurden, wo die größten Aufgaben harrten. Hier gewinnt mit dem ausgehenden 12. Jahrhundert die Maas- und Rheingegend, dann aber Frankreich das Übergewicht.

Das wird in fortgeschrittener Zeit besonders deutlich bei dem Kelch der Hildesheimer Godehardikirche mit reichem Filigran- und figürlichem Schmuck (Fig. 145, S. 170). Besonders der enggerillte Gewandstil des Christus auf der Patene ist vom Rhein her beeinflußt. Das gleiche gilt von einem Kelch in Borga, die Arbeit eines Sifridus von 1240, mit Filigran und Weinblatt am Rande, und figürlichen Darstellungen in stark bewegtem, flüssigem Faltenwurf (vergl. Kunstgewerbebl. 1885), von einer Kelchkuppe im Kölner Erzbischöflichen Museum mit Niellodarstellungen völlig bedeckt, einem Reliquiar zu Siegburg und einem Reliquienarm im Nationalmuseum zu Kopenhagen.

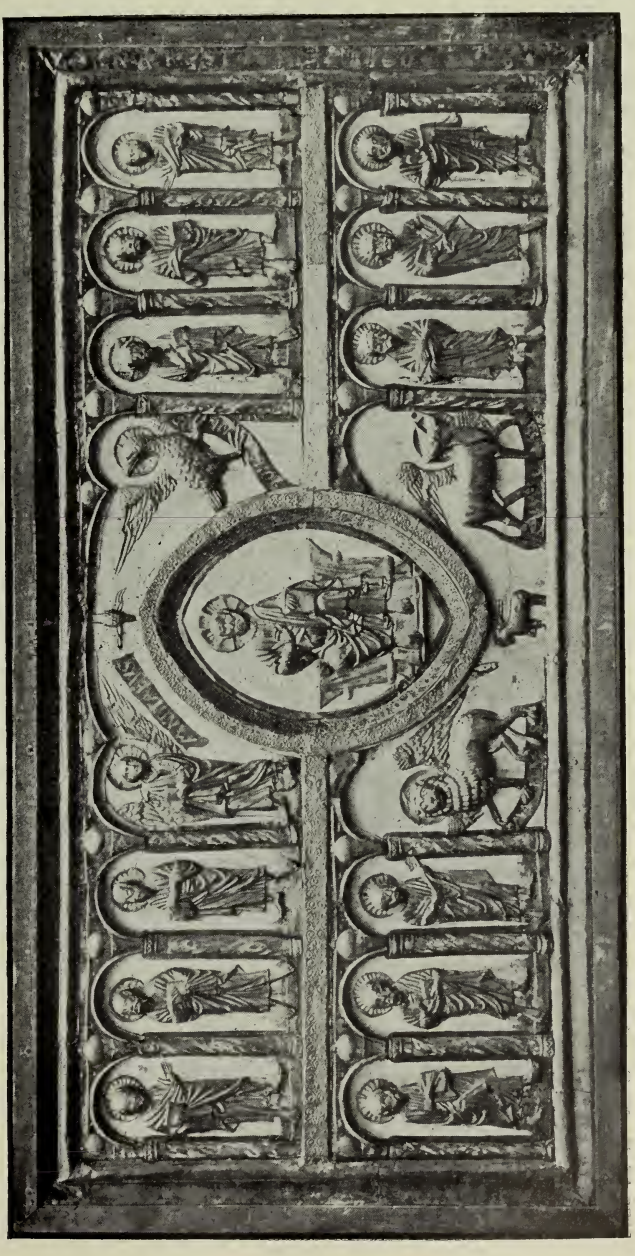


Fig. 146. Altarvorsatz in Quern. S. 172.

Im Norden erscheinen bei verschiedenen Altarvorsätzen, zu Lisbjerg

in Jütland und im Nationalmuseum zu Kopenhagen, Elemente der deutschen Kunst in eigner Umbildung, so besonders bei dem Antependium aus Oelst in Jütland. Das Antependium aus Quern in Schleswig (Fig. 146, S. 171), schon aus dem 13. Jahrhundert, mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen und den Aposteln unter Rundbögen, gehört in den Kreis der jüngeren westfälischen Plastik. Die Ornamentik des Rahmens findet sich wieder auf dem Altarvorsatz aus Maria zur

Fig. 147. Buchdeckel in Berlin. S. 172.

Wiese im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. In Verbindung mit dem älteren Antependium aus St. Walpurgis im Landesmuseum zu Münster und dem thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen im Herforder Kirchenschatze des Berliner Kunstgewerbemuseums wird dieser Stil erklärbar (Fig. 147, S. 172).

Ein zweites Werk von der Hand des Querner Meisters, ein Buchdeckel, gleichfalls mit thronendem Christus, befindet sich im Domschatze zu Trier.

Der plastische Stil dieser Metallarbeiten erklärt sich nach den Arbeiten des Rogerus von Helmershausen durch die fortgesetzte Einwirkung

der byzantinischen Kunst. Die unruhige, gefältelte Gewandung kehrt auch in den genannten Werken der westfälischen Malerei wieder. Zu den frühen Arbeiten dieser Gruppe, die man nach der Tumba des Herforder Schatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum als die Herforder bezeichnen mag, gehören die Halbfiguren dieses Reliquiars (Fig. 148, S. 173), ein Turmreliquiar im Mindener Domschatze mit den gleichen Figuren, ein Reliquienkasten mit dem thronenden Christus, den Evangelistensymbolen und Halbfiguren der Apostel (frühes Werk) in der Schloßkirche zu Quedlin-

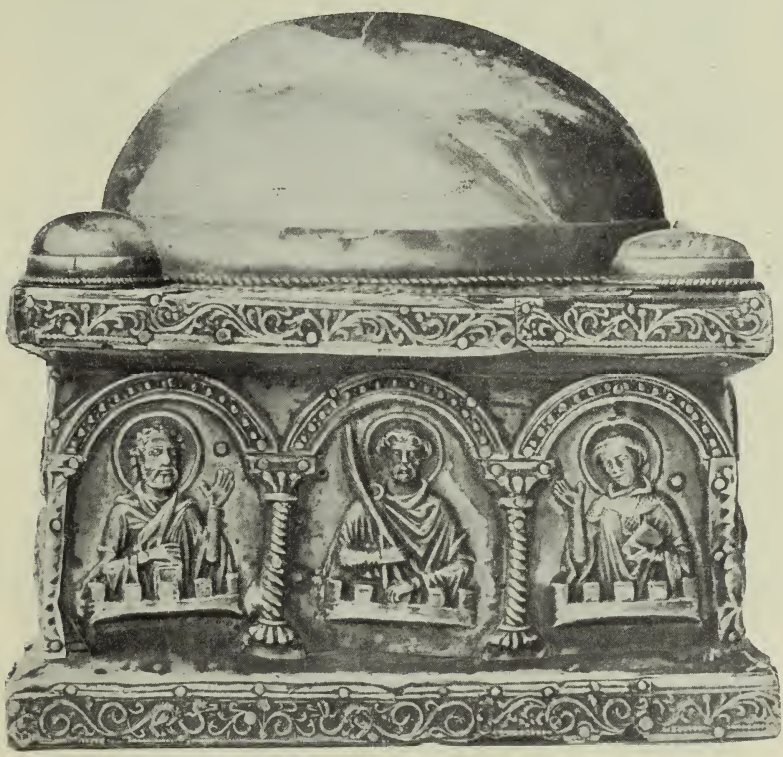


Fig. 148. Reliquiar in Berlin. S. 173.

burg und ein Reliquiar in Osnabrück. Den Fortschritt des Stiles bezeichnet ein zweiter Reliquienkasten in Quedlinburg von 1230 (Fig. 149, S. 174). Hier ist in Gewandfältelung und Filigran die höchste Steigerung erreicht. Ein Buchdeckel mit der Madonna und Bischöfen in vollendeter Filigranbehandlung mit Zellenschmelz und ein ähnliches Reliquiar in Halberstadt zeigen das hohe Können der Schule auch auf diesem Gebiete.

Die Hauptwerke der Herforder Gruppe befinden sich in Osnabrück.

Die Ornamentik der Querner Altartafel kehrt wieder auf den Schreinen des heiligen Krispinus und Krispinianus im dortigen Domschatze aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts (Fig. 150). Die Figuren zeigen jedoch

einen ungleich bewegteren Stil, der im Zusammenhange mit den Gestalten des Schreines von Beckum auf den Rhein zurückgeht.

Die Hauptlängsseite des Krispinianusschreines trägt drei Felder. In der Mitte der thronende Heiland, die Hand vor der Brust segnend er-

Fig. 149. Reliquienkasten in Quedlinburg. S. 173.

hoben, die Linke auf ein Buch gestützt. Im Felde links Maria mit dem Kinde, rechts ein Apostel. In den Dachfeldern darüber drei Apostel. Die

Fig. 150. Schrein in Osnabrück. S. 173.

Kronen sind spätere Zutaten. Auf der zweiten Längsseite und einer Schmalseite die übrigen Apostel, auf der letzten Schmalseite der Gekreuzigte mit Maria und Johannes. Der Stil der Figuren ist überaus

großzügig, die Fältelung von lebendiger Durchführung. Der Domherr Henricus (1203—1211) ist der Stifter des Schreines gewesen.

Der zweite Reliquienschrein des hl. Krispinus hat die gleichen Dimensionen, er stimmt überhaupt mit dem Krispinianusschrein auffallend überein. Die Hauptfigur im unteren Felde ist die Gottesmutter mit dem Kinde auf dem Throne sitzend. Die übrigen Gestalten scheinen Apostel zu sein. Auf den Schmalseiten der segnende Heiland, dann Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, im Giebel unten ein Bischof und ein Diakon. Nach der Inschrift ist der Donator ein Osnabrücker Domvikar Herrmannus, der nachweisbar um 1216 lebte. Der Charakter der Ornamentik entspricht

Fig. 151. Schrein von Beckum. S. 175.

dieser Zeit: Rankenwerk mit Blättern, Rauten (vielfach erneuert). Der Stil der Figuren ist so vollendet, daß man an die besten Werke der rheinischen Kunst erinnert wird. Abgesehen von diesen Einflüssen ist die Entwicklung dieser Gruppe als solche völlig geschlossen. Der Christus der Paderborner Schreine bildet die unmittelbare Weiterentwicklung des Christus auf dem Herforder Buchdeckel. In Zusammenhang erklärt sich auch der Stil des Reliquienschreines von Beckum (Fig. 151, S. 175).

In Sachsen und Westfalen vollzog sich im Verlaufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unter Einwirkung der byzantinischen Kunst überhaupt eine überraschend schnelle Entwicklung. Die Graviertechnik zeigt eine überlegene Beherrschung des Formalen. So bei dem Oswaldreliquiar im Domschatze zu Hildesheim mit Darstellungen englischer Könige in fein gezeichneten Ranken (Fig. 152, S. 176). Auch der Einband des Ratmannkodex von 1159 mit der Darstellung Christi in ausge-

schnittener und gravierter Kupferplatte, das Katharinareliquiar in Hildesheim und die Schmelzarbeiten der sogen. Welandusgruppe (vergl. v. Falke a. a. O. S. 107) nach dem Scheibenreliquiar Heinrichs II. im Louvre deuten diese Entwicklung an. Hierhin gehören Buchdeckel in Trier, Kreuze in Hildesheim und Berlin, Schmelzplatten in Hildesheim und andere leicht erkennbare Stücke. (Vergl. Fig. 120.)

Fig. 152. Oswaldreliquiar in Hildesheim. S. 175.

Die Zeit Heinrichs des Löwen brachte auch der Goldschmiedekunst einen großen Aufschwung. In Helmwardehausen, dem Lieblingskloster des Herzogs, wurde auch die Schmelztechnik geübt. Ein Kreuz im Berliner Kunstgewerbemuseum trägt Porträte Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin. Das sogen. Kreuz Heinrichs des Löwen in Hildesheim, verwandt mit dem berühmten Utrechter Buchdeckel, zeigt eine hohe Entwicklung der Ornamentik und des Figürlichen. (Ein Engel kehrt auch auf dem Bernwardkodex in Hildesheim wieder.)

Süddeutschland.

Dem Norden gegenüber ist der Süden in romanischer Zeit merkwürdig rückständig. Der doppelhenkelige Kelch der Prämonstratenserabtei Welten in Tirol mit niellierten Darstellungen der Leidensgeschichte erinnert noch an die Gravierungen der Reichenau. Die Patene mit plastischer Kreuzigungsgruppe ist völlig byzantinisch (Fig. 153 f., S. 177 f.). Das Gleiche gilt von dem Scheibenkreuz in Kremsmünster und von einem Grubenschmelzkasten in Sigmaringen und dem Einband des Wessobrunner Evangelienbuches in der Staatsbibliothek zu München, deren Reichenauer

Traditionen in der Graviertechnik sie auf indirektem Wege mit Arbeiten des Rogerus verwandt erscheinen läßt. Auch ein Kreuz in St. Blasien (vergl. Kunstdenkmäler Badens, 1892) zeigt in den Gravierungen der Rückseite dem Grubenschmelzkasten in Sigmaringen verwandte Reichenauer Traditionen.

In Hildesheimer Umbildung scheinen diese auch bei den Hauptwerken Süddeutschlands dem Komburger Antependium und Kronleuchter wirksam.

Fig. 153. Kelch von Wilten. S. 176.

Der Kronleuchter geht auf das Beispiel Hildesheims und die Traditionen der Benediktinerwerkstätten zurück (Fig. 155 f., S. 179 f.).

Die Kopftypen des Kronleuchters erinnern an die Gestaltengruppe des Fritzlarer Frontale, stehen aber bereits unter starkem westlichem Einflusse. Sie kehren in gleicher Weise bei dem Reliquienschreine des heiligen Laumer in Moissat-Bas (Puy de Dôme) wieder (vergl. weiter unten).

Selbständiger und romanischer erscheint der Silberkelch von St. Peter in Salzburg mit getriebenen Apostelfiguren. Der Rand ist mit mißverstandener kufischer Schrift verziert. In Chur zeigt der Luziusschrein von 1252 noch frühmittelalterliches Bandgeflecht und völlig rückständige Figuren. Ähnlich im Charakter lokaler Handwerkerkunst ist das Silberkreuz in Niellotechnik von St. Trutpert im Schwarzwald.

Frankreich.

Schon die Gruppe von Arbeiten, die durch das Fritzlarer bezeichnet wurde, arbeitet in starker Anlehnung an westliche Werkstätten. Dieser Zusammenhang wird besonders deutlich durch den Reliquienschrein des heiligen Laumer aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Moissat-Bas (Puy de Dôme), dessen Figuren besonders in den Kopftypen eine unver-

Fig. 154. Patene von Wilten. S. 176.

kennbare Verwandtschaft mit den Gestalten des Komburger Antependiums und des dortigen Kronleuchters aufweisen.

Für die französischen Arbeiten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind drei auf Suger von St. Denis zurückgehende bezeichnete Gefäße besonders charakteristisch. Zwei antike Gefäße aus Kristall und Sardonyx, die ihre eigentliche Form und Halsfassung schon im Orient erhielten und von Suger in gröberer Arbeit mit einem Filigranstreifen, Fuß und Inschrift versehen wurden (vergl. Fig. 157 f., S. 181 f.). Das dritte Stück, eine ägyptische Porphyrvase, ist zu einem Adler umgestaltet. Das bis in Einzelheiten ausgearbeitete Gefieder deutet bereits die hohe Fähigkeit lebendiger Darstellung an (Fig. 159, S. 182).

Ein Weihwassereimer aus Porphyr in Filigranfassung befindet sich gleichfalls im Louvre (Sammlung Rothschild). In ähnlicher Weise wurden besonders orientalische Kristalle mit arabischen Tiermotiven in Gold und Filigran gefaßt, die bemerkenswertesten Stücke in Paris, London und Venedig (Fig. 160, S. 183). Die arabische Kunst hat hier wie in der Webekunst einen großen Einfluß auf das Abendland ausgeübt. (Elfenbeinkasten mit arabischen Silberbeschlägen aus dem 12. Jahrhundert in Bayeux, desgleichen in Regensburg und Brauweiler.) Ein Filigrankasten in Trier (Fig. 161, S. 183).

Fig. 156. Altarvorsatz von Komburg. S. 177.

Auch der große Werkstattbetrieb des französischen Grubenschmelzes in Limoges ist hier vom Orient abhängig. Die zahlreichen, in fast allen Sammlungen und Kirchen bis in den Norden hinauf verstreuten Reliquienkästen, Kreuze, Buchdeckel, Leuchter, Bischofstäbe u. a. (in grober handwerksmäßiger Wiederholung, meist

in Kupfer und daher hier nur kurz behandelt) zeigen im 12. Jahrhundert völlig orientalisierendes Rankenwerk. Sizilien und Palermo hat auf diese Arbeiten einen großen Einfluß gehabt. Die Abschattierung der Farben kehrt in gleicher Weise in der Ornamentik und figürlichen Kunst der Capella Palatina wieder. Auch auf die Werke des großen, später behandelten Schmelzkünstlers Godefroid de Claire, der mit dem Limogesbetriebe in mancher Beziehung verwandt scheint, ist der Orient über Sizilien her von großer Bedeutung. Eine durch ihre orientalische Inschrift auf die Mitte des 12. Jahrhunderts datierte Ortokidenschüssel in Innsbruck scheint für diese Frage besonders wichtig (Fig. 162, S. 184). Auch die Emailkanne

Fig. 156. Teil des Kronleuchters von Komburg. S. 177.

im Schatze von St. Maurice d'Agaune mit arabisch umstilisierten sassanidischen Motiven bildet ein wichtiges Bindeglied dieser selbstverständlichen Beziehungen. Ein wellenförmiges Ornament, wie es in gleicher Weise schon auf dem Mailänder Paliotto (S. 84 f.) vorkommt, ist bei den Arbeiten von Limoges vom Orient wieder übernommen. Diese Beziehungen sind umso bemerkenswerter, als die italienische Goldschmiedekunst in den Altären von Citta di Castello und Cividale völlig erstarrt scheint.

Hauptarbeiten von Limoges: Altar in Burgos, Schreine von Mozac und Ambazac, Grabplatte des Geoffroy Plantagenet in Le Mans (vor 1160), Truhen mit emaillierten Wappen (Louvre, Aachen) und Werke in Paris, London, Berlin, München.

Erst nach 1250 löst sich das ältere Rankenwerk in freiere gotisierende Bildungen auf. Von plastischen Limousiner Werken sind besonders wichtig: eine Marienfigur in Beaulieu und das echt romanische Brustbild des

heiligen Baudime mit weit aufgerissenen Augen und gedrehten Locken in S. Nectaire aus vergoldetem Blech auf Holzkern (vergl. Rupin, Limoges).

In Nordfrankreich wurde neben einer kleineren von Limoges beeinflußten Werkstatt eines Klosterkünstlers Willelmus (Krümme eines Bischof-

Fig. 157. Sardonyxkanne im Louvre. S. 178.

Fig. 158. Kristallvase im Louvre. S. 178.

stabes aus Chartres im Bargello zu Florenz) besonders das Filigran in seltener Vollkommenheit geübt. Die abstrakten Drahtgebilde der älteren Zeit werden naturalistischer, sie nehmen die Form von Ranken und Blättern an. Ein Kreuz im Museum von Rouen zeigt, auch in der Bildung des einarmigen Kreuzes, noch die ältere Art.

Im 13. Jahrhundert kommt im Anschluß an die griechische Kunst die zweiarmige Form mit Lilienblattendung auf. Das Filigran löst sich jetzt mit größerer Lebendigkeit vom Grunde los. Kreuze dieser Form

mit größerem Unter- und kleinem Oberarm befinden sich in den Kirchen von Rouores, Blanchefosse, Amiens und im Cluny-Museum. Das Kreuz wird hier zu einem Baume, der seine Blätter entfaltet. Der Kruzifixus ist meist nur graviert oder in verhältnismäßig kleiner Gestalt angebracht. Von den übrigen Arbeiten kirchlichen Gerätes sind zahlreiche vereinzelte Stücke in französischen Kirchenschätzen verstreut. Der Kelch von Saint Remi aus dem 12. Jahrhundert, in der Kathedrale von Reims, ist mit Filigran, Steinen und Zellenemail überzogen. Zwischen den Filigranbändern sind glatte Flächen frei geblieben, die den Reichtum des Dekors in feinem Kontraste verstärken. Silberne Ciborien in Lens und im Louvre, Reliquiare in Arras, Reims sind Beispiele der eigentlich französischen Kunst. Andere Arbeiten der Juliaschreine in Jouarre, ein Armreliquiar in Rouen u. a. haben große Verwandtschaft mit der Goldschmiedekunst Flanderns und des Maas- und Rheingebietes. Dort vereinigte sich eine der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts weit überlegene Anzahl künstlerischer Kräfte zu den bedeutendsten Werken der Goldschmiedekunst überhaupt, besonders zu den großen Reliquienschreinen des Maas- und Rheingebietes.

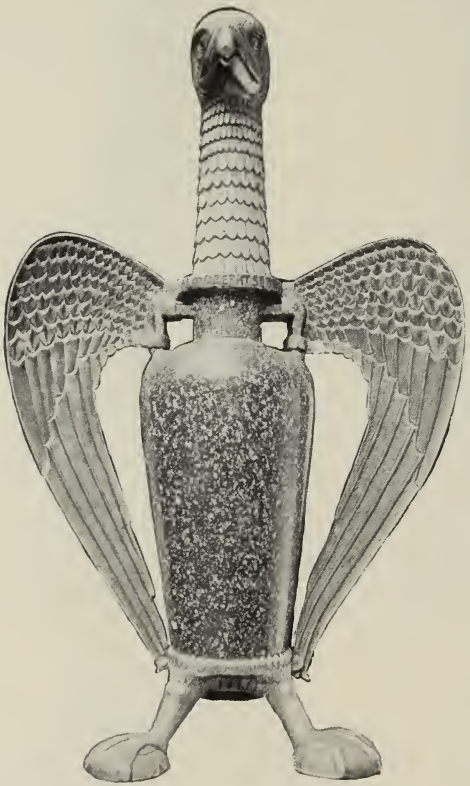


Fig. 159. Adler aus Porphyrvase. S. 178.

Lothringen.

Als erster ist hier Renier de Huy zu nennen, dessen Taufbecken aus Messingguß zwischen 1107 und 1118 entstanden, in plastisch-bewegter Wiedergabe der Gestalten verschiedener Taufgruppen von überraschender Lebendigkeit ist. Ein Rauchfaß in Lille trägt gleichfalls seinen Namen. Über seinen Einfluß auf den Osten vergl. S. 167. Auch der große Schmelzkünstler Godefroid de Claire, ferner Nikolaus von Verdun (Hauptwerk der große Emailaltar mit zahlreichen figürlichen Szenen aus dem Leben Christi und Bildes des Alten Testaments in Klosterneuburg) und der Filigrankünstler Hugo von Dignies (bezeichnende Werke ein Silbereinband, ein Kelch in Namur, ein Kreuz in Brüssel, enggerillter Gewandstil und vollendetes Blattfiligran mit Tieren, Fig. 163 f. u. S. 185 f.) rufen durch

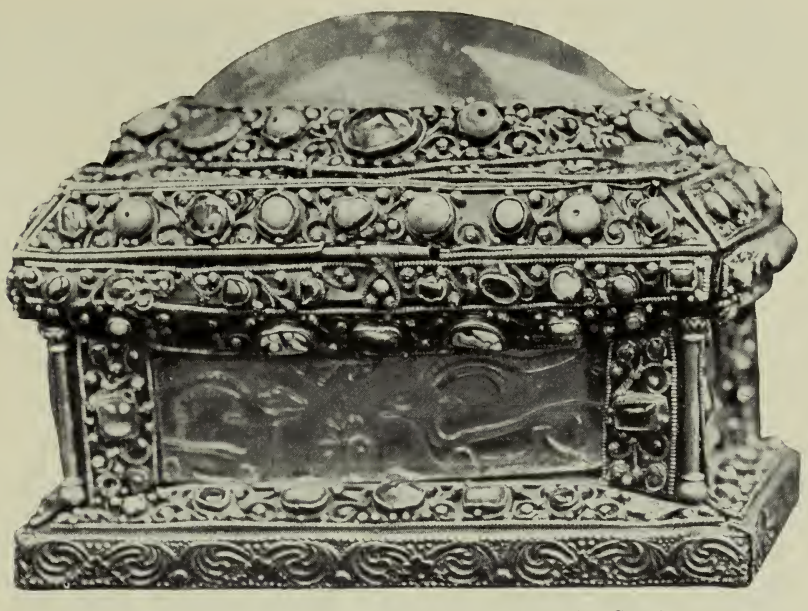


Fig. 160. Kasten mit syrischem Kristall in Paris. S. 179.

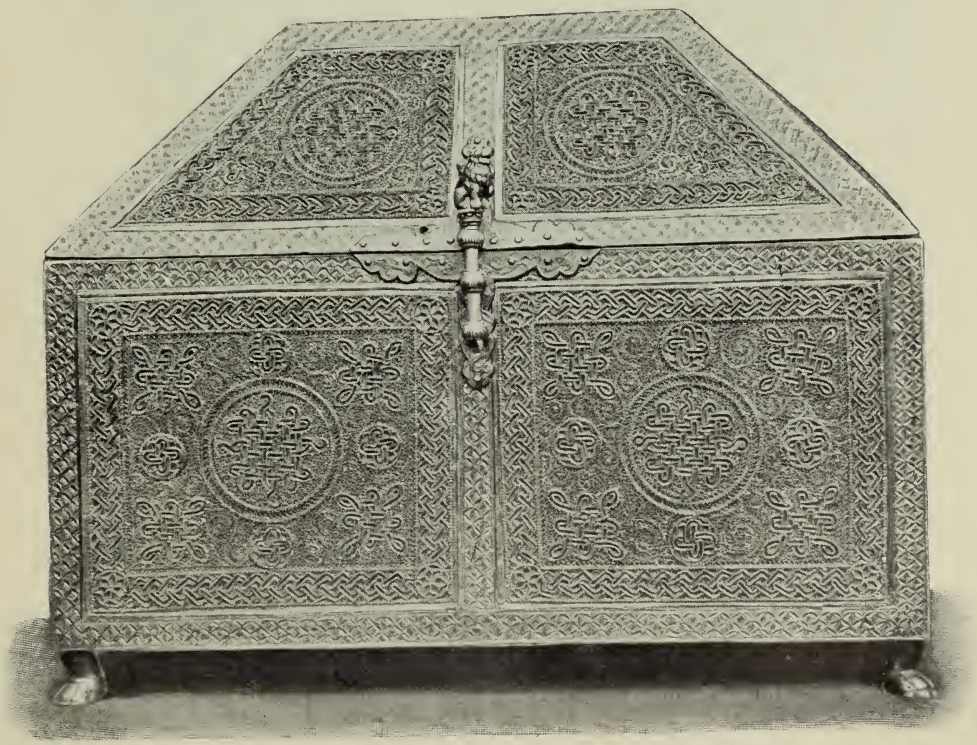


Fig. 161. Filigrankasten in Trier. S. 179.

die hohe Überlegenheit ihrer künstlerischen Veranlagung eine Anzahl von Werkstätten ins Leben, die nach dem Kleingerät der kirchlichen Kunst der älteren Zeit jetzt zu wirklich großen architektonischen Meisterstücken übergingen. Die Kunst ihrer Zeit ist daher mit Recht die große Zeit der Goldschmiedekunst genannt worden.

Fig. 162. Emailschale in Innsbruck. S. 180.

Die Goldschmiedewerkstätten des Rhein- und Maasgebietes im 12. und 13. Jahrhundert.

Das ausgehende 12. Jahrhundert und die Folgezeit bringt den Sieg des architektonischen Prinzips. Alles ordnet sich ihm unter. Die einzelnen künstlerischen Übungen, plastische und malerische Elemente, Treib- und Stanzarbeit, Filigran, Edelsteinbelag, das Email schließen sich zu großen Einheiten zusammen. Die Gruppe der rheinischen Reliquienschreine ist ihr vollendetster Ausdruck.

Es hat seine guten Gründe, daß gerade diese Zeit starke Neigung zu großen architektonischen Prachtdenkmälern empfand. Sie liegen in

der großen religiösen Bewegung der Zeit, dem Zeitalter der Kreuzzüge und der Hohenstaufen. Die Menschheit war aus sich herausgegangen. Aus enger Abgeschlossenheit ging der Drang in Raum und Weite. Das

Fig. 163. Kreuz in Brüssel. S. 182.

Fig. 164. Rückseite von Fig. 163.

seit dem frühen Mittelalter stets genährte Unendlichkeitsgefühl wollte sich jetzt im Raum selbst ausleben (Chartres). Alle Mittel werden dieser großen Stimmung gefügig gemacht. Das malerische Prinzip wird dem tektonischen unterworfen. Die große Wirkung malerischer Einzelheiten

und ihre tektonische Qualität wird für die alten Verzierungstechniken maßgebend. Die zierliche minutiöse Feinheit des älteren Filigrans und besonders des Zellenemails macht wirksamerer Technik Platz.

Der Grubenschmelz in Kupfer trägt für die großen Prachtdenkmäler der kirchlichen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts die wirkungsvollsten Bausteine bei.

Während die Zellenschmelztechnik koloristische Accente schuf, fällt der stabileren Technik des Grubenschmelz eine mehr architektonische Funktion zu. Diese Technik ist überaus schwierig. Zu ihrer Erläuterung und Würdigung sei hier eine lebendige Schilderung eines modernen Theophilus, des Düsseldorfer Goldschmiedes C. A. Beumers, vorausgeschickt, der die alten rheinischen Emails in völliger Übereinstimmung herzustellen vermag, wobei durch die genaue Nachahmung alter Originale noch ungleich größere Schwierigkeiten entstanden.

Wir geben hier den Wortlaut seiner Ausführungen wieder: „Die Emails bezieht man heute aus der Fabrik. Der Fabrikant müht sich ab, möglichst reine, schöne und lebendige Farben herzustellen und macht zu diesem Zwecke alle möglichen Experimente. Beim ersten Brande kommt auch gewöhnlich eine ziemlich ähnliche Farbe heraus, in der Weise, wie sie aus vielen Sorten ausgesucht ist. Nach dem dritten und vierten Brande jedoch sieht die Farbe schon ganz anders aus, und wenn die Platte etwa 50—100mal gebrannt ist, stimmt keine einzige Farbe mehr. Zur Herstellung der genannten Platte gehört in erster Linie eine sichere Hand und gutes Augenmaß. Die einzelnen Kupfergruben sind nicht groß und es sitzen in jeder eine ganze Anzahl Farben, die alle fest und sicher hingesetzt werden müssen, denn das Aufzeichnen der einzelnen Schattierungen ist unmöglich. Hierzu kommt, daß verhältnismäßig schnell gearbeitet werden muß, weil sich die Masse sonst nicht mehr verarbeiten läßt, weil die Feuchtigkeit austrocknet und bei erneutem Anfeuchten sich die Konturen verwischen. Alles dies kann nur durch langjährige Übung und eisernem Fleiß erreicht werden, denn es dauert lange, sehr lange, bis man das Ganze so in der Gewalt hat, daß man sagen kann, die Sache wird bestimmt so ausfallen. Eine Platte kommt so oft in den Ofen, weil immer nur kleine Partien behandelt und gebrannt werden können. Ist die Farbe aufgetrocknet und man stößt an die Platte, fällt die Emailmasse durcheinander. Dieselbe ist wie feiner Sand gerieben und nur mit Wasser angefeuchtet, wenn gerieben in kleinen Fläschchen unter Wasser aufbewahrt. Die geriebene Farbe wird bei der Arbeit mit einem spitzen Stäbchen als feuchte Masse aus kleinen Näpfchen genommen und dort hingesetzt, wo sie niederschmelzen soll. Ein anderes Werkzeug zum Auftragen der Emails ist nicht erforderlich. Ein Emailleur wird eine Nachbildung ganz genau in der Farbe nur dann wiedergeben können, wenn er seine Flüsse ganz genau

kennt, er muß wissen, was er den Emails an Hitze zutrauen darf, wie die Emails sich durch öfteres Brennen verändern, wieviel die Emails durch das Brennen schwinden, ob diese dicht oder blasig werden und durch das häufige Brennen wieder abblättern. Früher machte der Emailleur seine Farben selbst, es war jedoch damals nicht möglich, die Metalloxyde, womit die Flüsse gefärbt sind, so chemisch rein wie heute herzustellen, und so kommt es, daß die Farben so weich, schön gebrochen, nicht so grell und scharf sind. In der primitivsten Weise müssen für diese Arbeiten die Flüsse in sehr zeitraubender Arbeit bereitet werden. Hierzu kommt wieder, daß einzelne Emails vor dem Brennen ganz anders aussehen, wie nach dem Brande, hier hilft weiter nichts wie versuchen und wieder versuchen, wenn es darauf ankommt, eine genaue Nachbildung zu schaffen. Ist dann die dunkelste Farbe richtig, so werden die anderen nur durch Zusatz von Weiß aufgehellt, aber immer muß die Masse erst wieder durcheinandergeschmolzen und dann wieder zum Gebrauch gerieben werden, damit das Ganze sich verbindet. Sonst würden in dem helleren Blau nur kleine weiße Pünktchen erscheinen, was naturgemäß wieder Härten erzeugte. Schwinden resp. vermindern die Emails ihr Volumen durch häufiges Brennen, so würde später die Unterlage des Kupfers durchscheinen, wodurch die Arbeit verloren wäre, denn eine Platte muß in einem Farbenauftrag fertig werden. Diese Farben müssen eine fast unbegrenzte Widerstandskraft gegen sehr hohe Hitze haben; sind die Gruben dann mit dem ersten Farbenauftrage noch nicht ganz ausgefüllt, werden diese Stellen mit einem farblosen Schmelz vollgefüllt, der aufgeschmolzen wird. Ich habe versucht, die gebrochenen Töne in der Fabrik herstellen zu lassen, weil dies ja viel bequemer und billiger wäre, die Emails stimmten in der Farbe, aber auch hiermit war nichts anzufangen. In der Fabrik werden alle möglichen Mittel gebraucht, um den Ton herzustellen, wodurch die Emails die Farbe bei den vielen Bränden immer verändern, gerade wie wenn ein Farbstoff den anderen aufzehrte. Diese Emailarbeiten sind zweifellos die schwierigsten, denn neben großer Geschicklichkeit verlangen dieselben eine so genaue Kenntnis des Materials, wie wohl keine andere Emailtechnik. Zweifellos gibt es künstlerisch viel vollendetere Arbeiten, aber keine, die technisch so schwierig sind wie diese. Will man mit Sicherheit eine solche Arbeit ausführen, so muß man genau wissen, wie die einzelnen Oxyde, womit die Flüsse gefärbt sind, sich zueinander stellen und ob durch die Hitze eine Reduzierung und Veränderung vor sich geht. Dies während des Brennens zu beurteilen und den richtigen Augenblick zu erkennen, wann die Platte vom Feuer weg muß, ist nicht jedem Auge möglich, weil das Ganze weißglühend wird und nur wenige den Unterschied in diesem Zustande zu beobachten in der Lage sind. Alle Schmelzarbeiten mit transparenten Farben machen verhältnismäßig keine

Schwierigkeiten für den Emailleur, hierbei spielt der Graveur eine viel bedeutendere Rolle. Ist das Relief hart und rauh gearbeitet, so wirkt die emaillierte Platte in gleicher Weise. Wird das Relief fein weich und sauber ausgeführt, so werden die Übergänge vom Dunkeln ins Helle auch fein weich und zart, denn die dunkle Schattierung entsteht dadurch, daß die transparente Emailmasse in den Tiefen stärker aufliegt, eine Sache, die ganz von selbst kommt und gar keine Schwierigkeit macht. Mit diesen Farben kann man spielen; soll eine Stelle etwas dunkler werden, trägt man die Emailmasse nur etwas stärker auf; was durch öfteres Betragen und Brennen erreicht wird, muß bei den anderen Emailarbeiten schon in der Emailmasse liegen und durch einen einmaligen Emailauftrag erreicht werden, nacharbeiten geht hierbei nicht. Um nun die ganze Platte wieder glatt zu bekommen (denn durch den verschiedenen Farbenauftrag ist die Platte ja uneben), wird nachher, wenn alle Farben den gewünschten Ton haben, das Ganze mit einem farblosen Email überschmolzen, dann wird die Platte mit Schmirgel nachgeschliffen, so daß die noch vorhandenen Unebenheiten verschwinden und nunmehr mit Filz und feingemahlenem Trippel poliert."

Die hier geschilderte Schwierigkeit der Technik setzt also schon an sich bei den glänzenden Arbeiten der rheinischen Schulen eine überaus große Übung und Tradition voraus.

Theoretisch geht die rheinische Emailkunst auf die alte Tradition und das Beispiel der Emailwerke römischer Schmuckstücke zurück. Alois Riegl hält es noch nicht für feststehend, daß die römische Emailkunst mit dem 4. Jahrhundert so ganz und gar durch die Granateinlage verdrängt worden wäre (vergl. Alois Riegl, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Kunst und Kunsthandwerk, VIII. 1). Eine Anzahl von Emailarbeiten des merowingischen Zeitalters erweise, daß nördlich der Alpen der Gebrauch einer farbigen Emailverzierung auf Metall in Übung blieb. Auch das Grubenemail auf Kupfer war bekannt. Aus dem 9. Jahrhundert sind zahlreiche bronzene Scheibenfibeln erhalten, bei welchen der Grund in Gruben vertieft und mit Email gefüllt ist.

Fundstätten dieser Art sind auf oberitalienischem Boden bekannt geworden. In Mainz und anderen rheinischen Sammlungen, von Wiesbaden bis Belgien und in England, sind ähnliche Stücke von Riegl gefunden worden. Dagegen hat man sie in tschechischen oder dalmatinischen Slawengräbern, wo sie sich mit Rücksicht auf die unverkennbare byzantinische Beimischung am ehesten vermuten ließen, nicht angetroffen.

Es ist der Versuch gemacht, die Grubenschmelzkunst aus dem Zellenschmelz, und zwar aus technischen Gründen zu erklären. Doch trifft dies nur in gewisser Beziehung zu.

Sicherlich war die ganze Anschauung der Zeit zunächst eine andere

geworden. Ob das Grubenemail noch geübt wurde oder nicht, scheint nicht so wesentlich wie die Frage, ob die Neigung einer Zeit diese oder jene Technik mehr bevorzugt. Aus einer geschlossenen, koloristischen Belebung war im 12. Jahrhundert die farbige Akzentuierung einer räumlich aus verschiedenen Schichten gebildeten Architektur geworden. Die Wirkung im Raume auf den Raum ist das Wesentliche.

Man vergleiche die geschlossene Kastenform des Trierer Egbertschreines mit einem der großen rheinischen Werke des 12. und 13. Jahrhunderts (s. Fig. 93 und 194). Dort geschlossene Abwehr der Fläche, hier Aufhebung jeder Fläche durch plastische und malerische Bestandteile, Figuren, Säulen, Filigran. Die koloristisch feinen Zutaten des Egbertschreines können nur in nächster Nähe recht gewürdigt werden. Alle großen rheinischen Schreine verlangen Distanze. Die Zellentechnik konnte hier unmöglich genügen. Ihr flächiger Charakter mußte im malerischen Geflimmer der großen Prachtstücke untergehen.

Die Neigung der immer mehr auf groß angelegte architektonische Wirkung hinauswollenden Zeit konnte nur in großangelegten farbigen Elementen den entsprechenden Gleichklang finden. Das Grubenemail trägt diesen großen Zug. Das Zellenemail mußte mit dem aristokratisch verfeinerten byzantinischen Geschmack für feine Koloristik verschwinden.

An und für sich ist es unmöglich, daß Grubenemail sich aus Zellenemail entwickelt. Beide entsprechen grundverschiedener Neigung. Das Technische ist hier nicht so wesentlich wie die Stimmung der Zeiten. Das Letzte in der Kunst ist das Erlebnis der Beweggründe, die eine Zeit veranlaßten, gerade diese und keine andere Technik zu wählen. Alle technischen Erörterungen lassen immer das letzte Warum offen. Warum gerade soll sich aus dem Zellenschmelz der Grubenschmelz entwickeln? Beide haben im Grunde nur wenig miteinander zu tun. Der grundverschiedene künstlerische Eindruck entscheidet, nicht jedoch ein scheinbar verwandter handwerklicher Vorgang der Herstellung.

v. Falke (a. a. O. S. 18) betont, daß die Ursachen, weshalb an den rheinischen Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts bald Grubentechnik, bald Zellentechnik verwendet worden ist, nicht in geschichtlicher Tradition, Abhängigkeit von Byzanz, primitivem oder fortgeschrittenem Können zu suchen ist, sondern allein in der jeweiligen Zweckmäßigkeit und dem freien Willen des Künstlers. Je nach seiner Aufgabe wählte er das eine oder andere Verfahren.

Sind Figuren darzustellen oder vegetabile Ornamente, Ranken mit ihren Verschlingungen und Überschneidungen, so greift der Schmelzkünstler naturgemäß zur Gravierarbeit des reinen Grubenschmelzes, die ihm die volle Freiheit der Zeichnung gewährt. Soll dagegen eine starke Farbenwirkung erzielt werden, so kommen die lebhaft kontrastierenden

Fig. 165. Eilbertustragaltar im Welfenschatz zu Wien (nach v. Falke). S. 193.

Flächenmuster geometrischer Ornamentik, Kreise, Rosetten u. a. in gemischtem Schmelz mit eingesetzten und vorher gebogenen Stegen am leichtesten zur Ausführung.

In künstlerischem Sinne stellt v. Falke eine treffliche Scheidung zwischen byzantinischer und deutscher Schmelzkunst durch die Bezeichnungen Kupferschmelz und Goldschmelz auf. Im Wechsel des Materials sind die wesentlichen Eigenschaften des Kupferschmelzes begründet.

Sobald nämlich das Kupfer als Grundmetall verwandt wird, müssen die durchsichtigen Glasflüsse des Zellenschmelzes verschwinden, die nur mit Gold oder Silber in reiner Farbe sich verbinden. An ihre Stelle treten opake Glasflüsse. Die Kupferplatte nimmt jede beliebige Stärke an, man braucht mit dem Material nicht mehr zu sparen. So ging die Brauchbarkeit des Materials mit den größeren künstlerischen Anforderungen Hand in Hand. Aber letztere sind immer das Primäre. Man kann nicht sagen, daß der Stoff an sich eine vorher ungeahnte Steigerung der Ver-

Fig. 166. Elbertusfragaltar im Welfenschatz zu Wien (nach v. Falke). S. 193.

wendbarkeit des Schmelzschmuckes oder gar höhere Ziele ergeben hätte. Schließlich lag dasselbe Material schon früher vor, ohne in gleicher Weise zur Anwendung zu kommen.

Das Wesentliche liegt im Wechsel der Anschauung: aus feinem Sinn für Goldglanz und intime koloristische Wirkung der Edelsteine wurde ein architektonisches Besinnen. Eine neue Anschauung ist bodenwüchsig geworden. Aus einer unselbständigen künstlerischen Übung der karolingisch-ottonischen Periode, der Kunst der Vornehmen und des Hofes,

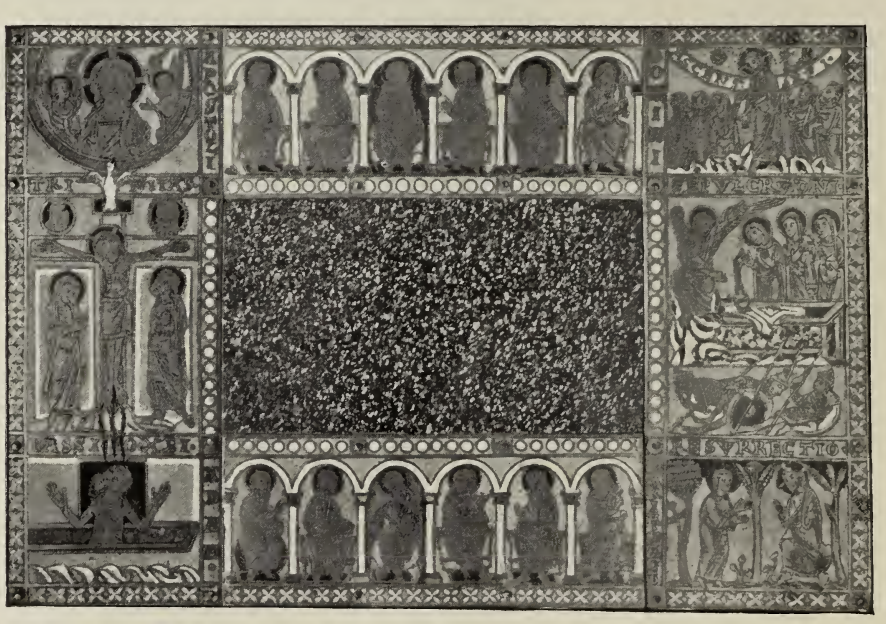


Fig. 167. Mauritiustragaltar in Siegburg. S. 193.

entwickelt sich eine eigene urwüchsige Auffassung: der romanische Stil als erster frischer Ausdruck eines allgemeinen Lebens.

Die romanische Baukunst steht in unmittelbarem Zusammenhange mit einer neu erwachenden eigenen Anschauung. In ihr entstehen die einfachsten tektonischen Gesetze zu neuem Leben. Das gleiche galt von der Kleinkunst. Auch in ihr lebt die erste lapidare Äußerung unseres Volksempfindens.

Durch die Düsseldorfer Ausstellung des Jahres 1902 erhielt die kunstgeschichtliche Forschung in dem glänzenden Werke Otto v. Falkes „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf“ (in Verb. mit Frauberger) ein überaus wichtiges Ergebnis auf diesem noch kaum bearbeiteten Gebiete. Die deutschen Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts sind größtenteils in den Rheinlanden entstanden. Der Hauptsitz dieser Emailkunst war

das Kloster St. Pantaleon zu Köln. Köln bildet den Mittelpunkt der deutschen Schmelzkunst des 12. Jahrhunderts. Hinter Köln stehen die Werkstattbetriebe von Aachen, Trier und Hildesheim weit zurück. Nur die wallonische Maasschule verfügte über einen Laienbetrieb, der Köln ebenbürtig war wegen der Geübtheit in der Darstellung figürlicher Elemente, während Köln ornamentale Motive bevorzugte.

An den Anfang der Schule setzt v. Falke den Meister Eilbertus Coloniensis, so genannt nach einer Inschrift auf einem Tragaltar des Hauses Braunschweig-Lüneburg in Wien (Fig. 165 f., S. 190 f.). Zu den Arbeiten des Eilbertus zählt v. Falke den Mauritiustragaltar von Siegburg mit weniger scharf gezeichneten Darstellungen (Fig. 167 f., S. 192) und den Tragaltar der ehemaligen Benediktinerabtei von München-Gladbach (Fig. 169, S. 194).

Fig. 168. Eilbertustragaltar Siegburg. S. 193.

An letzteren schließt sich ein Tragaltar der Sammlung Martin le Roi in Paris, ehemals im Besitz von Spitzer.

Werkstattarbeiten: Portatile des Welfenschatzes und die Schmelzplatten am Walpurgiskasten desselben Schatzes (Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 146 und 198). Weiter gehört hierhin ein Tragaltar der Sammlung Hübsch im Großherzoglichen Museum in Darmstadt. Dieses Werk setzt v. Falke mit Recht an den Anfang der Gruppe, denn wenn eine Wellenranke mit Blättchen auf Schmelzgrund bei diesem Altar mit einem ähnlichen Ornament des bezeichneten Eilbertusschreines die Autorschaft des Eilbertus dartut, so bildet erstere entschieden einen früheren Typ. Die Widmungsinschrift nennt einen Frater Volbero, ein Name, der auf einer Grubenschmelzplatte des Berliner Kunstgewerbemuseums wiederkehrt (vergl. Goldschmidt, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1905).

Die Form des ersten Tragaltars (um 1130) ist nach dem Beispiel des Rogerus die eines rechteckigen Kastens mit gleichmäßig vorspringender Basis und Deckplatte. Die flache Deckplatte und die Seitenflächen sind mit

Kupferschmelzplatten bekleidet. Bei ersterer sind die Gestalten der Apostel und Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus in der Vorhölle und die Himmelfahrt in ausgesparten vergoldeten Figuren auf Schmelzgrund wiedergegeben. An den Seitenwänden sind umgekehrt achtzehn Gestalten des Alten Testamentes in Grubenschmelz auf vergoldeten Kupfergrund gesetzt. Die trennenden Pilaster zeigen geometrische Ornamente, Kreuze in gezackten Rauten (Längsstreifen eines unendlichen

Fig. 169. Tragaltar in München-Gladbach (nach v. Falke). S. 193.

Musters: Kreuze in versetzten Reihen). Die Durchführung der Zeichnung, besonders die des Deckels, ist sehr markant und flüssig.

Plumper, wenn auch fortgeschrittener, sind die Darstellungen des Mauritiustragaltars in Siegburg (um 1135), den man der gleichen Werkstattgruppe zuzählen mag. Die vollendet leichte Behandlung der Gewandung, welche das signierte Werk des Eilbertus auszeichnete, fehlt hier gänzlich. Das geometrische Rautenmuster der Pilaster ist gröber und unverstanden.

Diesem Altar nahe steht der Tragaltar der Gladbacher Klosterkirche (um 1135). Jedoch scheint ersterer besonders im gestanzten Ornament der Schrägen fortgeschrittener. Die Datierung der einzelnen Arbeiten gestaltet sich überaus schwierig. Ein genau datiertes Denkmal der Gruppe, der Viktorschrein in Xanten, weicht in der Feinheit der Ornamentierung,

der sich überschneidenden Kreise, der Gitter, Rauten und eines Palmettenmusters wesentlich von den übrigen Arbeiten ab. (Fig. 170, S. 195).

Der Xantener Viktorschrein mit Apostelfiguren in der Art des Hadelinusschreines in Visé ist urkundlich im Jahre 1129 vollendet (Clemen,

Fig. 170. Viktorschrein in Xanten (nach v. Falke). S. 195.

K. D. Kreis Mörs, S. 106, nach Gelenius Farragines). Er ist vielfach beschädigt, das Dach zum großen Teil erneuert. Die Figuren der Apostel erscheinen für diese Zeit sehr fortgeschritten (!). Diese plastischen Figuren zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den Figuren der Koblenzer Altartafel (Fig. 144, S. 169) und ihrer Gruppe. Sie können als deren Vorstufe gelten, während die Weiterentwicklung in der Richtung des thronen-

Fig. 171. Deckel eines Evangelienbuches im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. S. 196.

den Christus vom Evangelienbuche im Kunstgewerbemuseum zu Köln verläuft (Fig. 171, S. 196).

Diesen ältesten der rheinischen Schreine zählt v. Falke (a. a. O. S. 24) den Werken des Eilbert von Köln zu, weil die Grubenschmelzpilaster mit den Pilastern des bezeichneten Eilbertusaltares und des Mauritiustragaltars von Siegburg übereinstimmen. Die Ornamentik ist jedoch

beim Viktorschrein ungleich feiner durchgebildet. Dem entspricht auch der Schriftcharakter (das R u. a.), der von v. Falke als Beleg für die Autorschaft des Eilbertus zugezogen wurde. Auch stimmen die ziselierten Pilasterbasen am Viktorschrein und am Eilbertustragaltar nicht überein. Bei letzterem ist die Durchführung gröber, ohne gewellte Randlinie.

Wenn der Viktorschrein in den Anfang des XII. Jahrhunderts gehört, müßte der bezeichnete Eilbertusaltar mehr nach der Mitte des Jahrhunderts gerückt werden, jedenfalls möchten wir für ihn die Urheberschaft des Eilbertus selbst nicht in Anspruch nehmen. Überhaupt scheint es wichtig, die Einschränkung zu machen, daß die einzelnen Arbeiten zu einer Werkstattgruppe gehören und der Künstlername im Sinne einer Kollektivpersönlichkeit gefaßt werden muß. Die Arbeiten weichen, so viel Gemein-

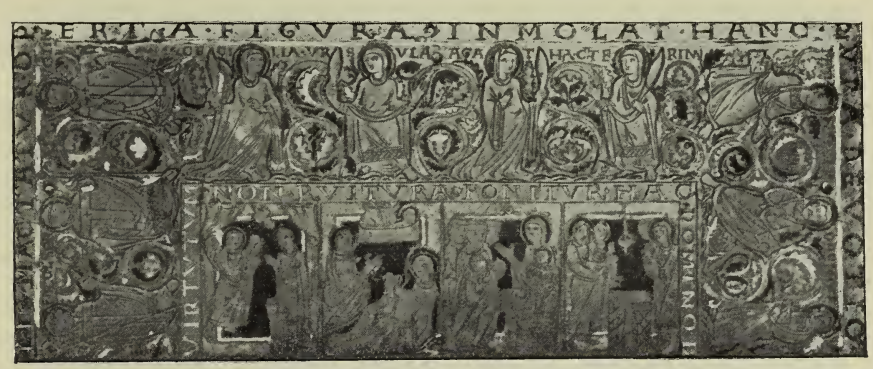


Fig. 172. Teil des Fredericustragaltares in Siegburg. S. 198.

sames sie haben mögen, doch wesentlich voneinander ab. Die mittelalterliche Kunst war eine Typenkunst, und auch der Meistername trägt zur Erleichterung der Übersicht bei verwandten Stücken einen Kollektivcharakter.

In gleicher Weise können die nach dem Meister Fredericus benannten Arbeiten nur als eine große Werkstattgruppe gefaßt werden. Das wichtigste und bedeutendste Werk dieser Gruppe ist der von Fredericus bezeichnete Maurinusschrein, der, um 1180 entstanden, der jüngeren Gruppe von Arbeiten angehört.

Charakteristisch für die erste Gruppe sind spitzige, eigentümlich gezackte Blattformen, die dem Eichblatt nicht unähnlich sehen.

Diese Ornamentik geht auf Rogerus und die antikisierenden Ranken karolingischer Elfenbeine zurück. Wie der Stil der Figuren den Eilbertuswerken gegenüber, der neuen Anschauung entsprechend, lebendiger und körperlicher wird, so zeigt sich auch in diesem gezackten Blattwerk eine neue, lebendigere Anschauung. Als Vorstufe der unter byzantinischem Einflusse fortschreitenden Gravierung muß in gewissem Grade die Gruppe der Reichenauer Gravierungen hierhergezogen werden (S. 131 ff.).

Der Gregoriustragaltar in Siegburg (nach 1160) ist auf der Deckplatte zwischen den Heiligen mit jener unruhigen Ornamentik des Fredericus vollständig ausgefüllt. Dadurch wird gegenüber den Tragaltären des Eilbertus ein hoher Grad von Lebendigkeit erzielt. Auch sind die einzelnen Darstellungen nach den Mittelecken des Kastens orientiert. Das Ganze ist als Einheit gefaßt, ein großer Fortschritt gegenüber den älteren Arbeiten. (Fig. 172 f., S. 197 f.)

In die Gruppe des Fredericus fällt der Übergang zur neuen Anschauung der Gotik. Die Figuren werden bewegter und die Schattenpartien der Gewandung sind zu einheitlichen Maßen in spitz zulaufenden Winkeln zusammengefaßt. Der neutrale Goldgrund verschwindet und ein farbiger Schmelz leiht dem Hintergrund größere Lebendigkeit und Tiefe.

Fig. 173. Fredericustragaltar in Siegburg. S. 198.

An den Seiten des Gregoriusaltars bringt Fredericus hinter den Figuren ein Rahmenwerk an, um ihre größere räumliche Beweglichkeit zu betonen. Der Altar zeigt sowohl in der Gesamtform wie in Einzelheiten den starken Zusammenhang mit der Eilbertusgruppe. Einer der Drachenfüße des Gregoriusportatils stimmt mit den Füßen des Mauritiustragaltars völlig überein. Auch die Typen der figürlichen Darstellungen des Deckels (Frauen am Grabe) kehren in naher Verwandtschaft wieder. Es muß also ein enger Zusammenhang der Werkstatttradition bestanden haben, der durch die Arbeitsgemeinschaft des Klosters erklärbar erscheint.

Zu dieser Gruppe zählt v. Falke weiterhin eine Tafel der ehemaligen Sammlung Delbruge-Duménil (Labarte II, Tafel 112), dann den Tragaltar in Xanten um 1160 (Fig. 174, S. 199), bei welchem ein gestanztes Ornament der Schrägen wieder an den Mauritiusaltar erinnert, bei letzterem sogar noch fortgeschrittener scheint, der Tragaltar in S. Maria im Kapitol aus der Werkstatt des Fredericus nach 1150, ein Tragaltar im Berliner Kunstgewerbemuseum um 1150 (Fig. 175, S. 199), ferner ein Tragaltar in

der Hofbibliothek in München, der mit dem Berliner Stück die Darstellung von Engeln gemein hat. Das Berliner Altärchen bezeichnet v. Falke als das älteste Werk des Fredericus, ihm zunächst stehen die Portatilien von München und Maria im Kapitol, dann der Xantener und zuletzt der Gregoriusaltar und die Delbrugetafel.

Für die bedeutenderen Werke der Folgezeit ist besonders charakteristisch die völlig veränderte Form des Reliquiars, zunächst beim Turm-

Fig. 174. Tragaltar zu Xanten. S. 198.

Fig. 175. Tragaltar im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 198.

reliquiar in Darmstadt um 1160. Die größere Anforderung räumlicher Gestaltung ist hier durch einen zwölfseitigen Bau mit Rundbogen auf selbständigen Säulen und einem aus gebogenen Kreissektoren gebildeten kegelförmigen Dache zum Ausdruck gekommen. Das Ganze ist mit der bekannten Ornamentik in farbigem Grubenschmelz auf Goldgrund verziert. Der Duktus dieser Ornamentik scheint auf die eckige Anlage des ganzen Baues übertragen. In den Rundbogennischen sind die Propheten dargestellt.

Die zeichnerische Darstellung dieser Gestalten mußte im Fortschritt der Entwicklung zu einem plastischen Hervortreten aus dem belebten Grunde werden, wie in der Tat bei den großen Kuppelreliquiaren des Welfenschatzes in Wien (um 1165) und dem verwandten Stücke im

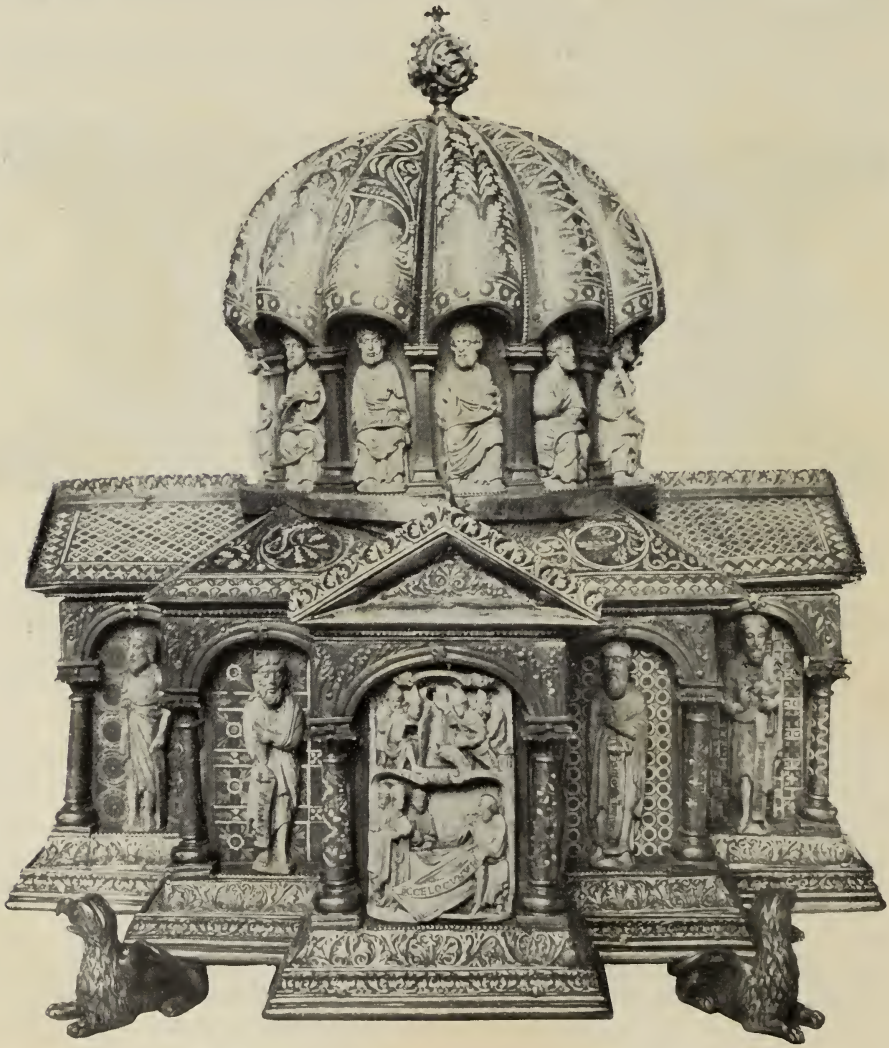


Fig. 176. Kuppelreliquiar in Wien (nach v. Falke). S. 200.

South Kensington Museum (um 1170) Elfenbeinfiguren dem geometrischen, kleingemusterten Grunde vorgesetzt wurden (Fig. 176 f., S. 200 f.). Auch bei diesen Arbeiten spielt das Schmelzwerk die Hauptrolle. Das liegt an der strengen, architektonischen Geschlossenheit der Arbeiten. In einer kleingemusterten Ornamentik aneinandergereihter und sich überschneidender Kreise, Rauten, Gitter- und Wellenmuster scheint ein Unendlichkeitsgefühl

den architektonischen Rahmen bereits zu sprengen. Die großen Kölner Schreine aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts haben diese geschlossene Wirkung der beiden Kuppelkirchen überwunden. Alles löst sich dort im Raume in Figuren, Filigran und durchbrochene Kämme auf. Auch die Schmelzarbeit spielt in fortgeschrittener Entwicklung nur mehr eine untergeordnete Rolle.

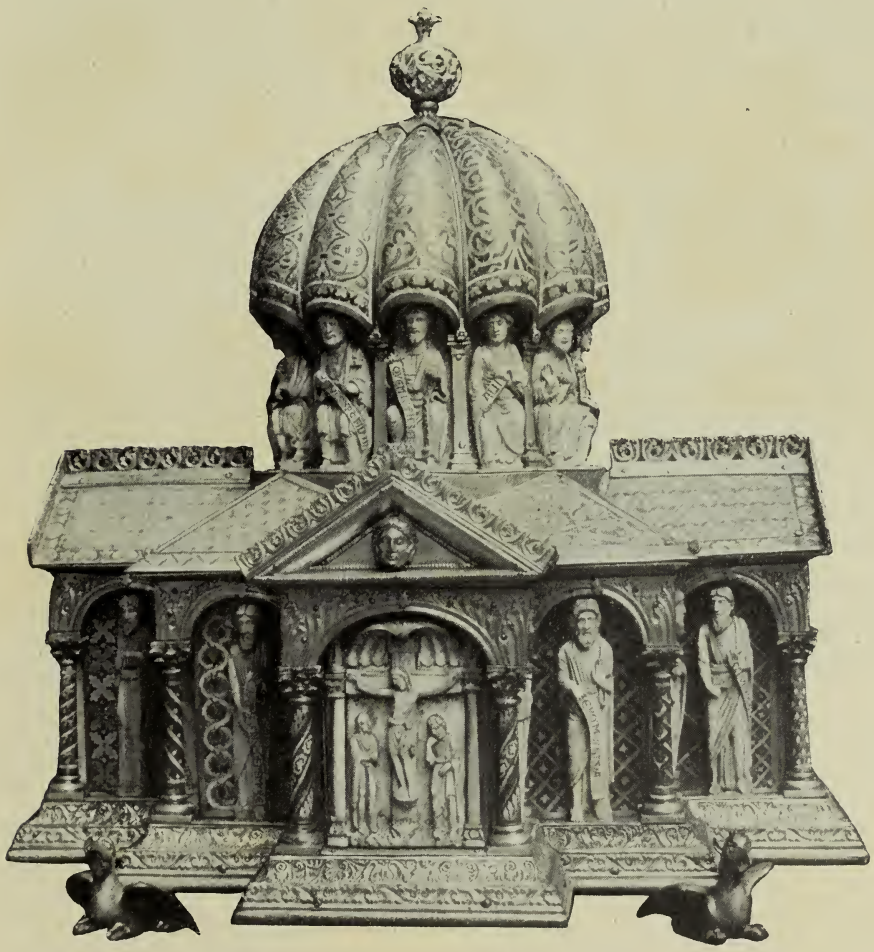


Fig. 177. Kuppelreliquiar in London. S. 200.

Die beiden Kuppelkirchen, deren viereckiger Zentralbau von zwei sich kreuzenden Schiffen mit Satteldach durchschnitten wird, zeigen im übrigen den Wandel des Stiles und seine aufstrebende Tendenz in den feinsten Nüancen. Abgesehen von seiner Größe würde das um 7 cm höhere Londoner Kuppelreliquiar größer scheinen (in Abb. das kleinere). Das liegt hauptsächlich an den Nischen, besonders der Kuppel, wo die

Figuren eng zwischen die Lücken gedrängt und die Kuppel als Ganzes straffer hervorgezogen ist. Beim Reliquiar des Welfenschatzes wurde neben den Figuren mehr Raum gelassen, so erscheint alles schlaffer und auseinanderfallend. Überhaupt wächst die Kuppel beim Londoner Reliquiar einheitlich in festem Zusammenhang aus dem Unterbau heraus. Alle Linien führen zu dem Fußrand der Kuppel hin, der Giebel überschneidet dieselbe, während beim Welfenreliquiar die Kuppel äußerlich aufgesetzt und eine trennende Horizontale zum Unterbau entstanden ist.

Am stärksten äußert sich der Wechsel naturgemäß in der reichen Ornamentik. Auch hier vollzieht sich in künstlerischem Sinne der Umschwung, der sich überhaupt einzig vollziehen kann. Die unruhige Überladung des Untergrundes muß allmählich zu einem Aufmerksamwerden auf die Wirkungsqualitäten des Grundes, zu seinem Hineinziehen in die künstlerische Wirkung und zu einem farbig stärkeren Eindruck führen. Der neutrale Goldgrund weicht dem Schmelz, die unruhige Umrißlinie der ruhigen, die auch den Hintergrund zur Wirkung kommen läßt. Die starre ältere Art weicht dem einheitlichen Fluß emporquellenden Lebens.

Mit diesen Erwägungen in der Entwicklung des Stils stehen technische Momente in engem Zusammenhang (vergl. v. Falke). Beim älteren Verfahren werden die Umrisse einfach im Grunde ausgestochen, wenn dagegen farbiges Ornament auf farbigem Grunde stehen soll, muß das Muster von einem Metallsteg umzogen sein, der die Glasflüsse des Ornaments von denjenigen des Grundes trennt. Es müssen also die Umrisse der Muster noch einmal an der Außenseite des Steges entlang gegraben werden. Das ist bei zackigen Blattformen schwer durchführbar, bei glatten Umrissen und großem Maßstabe des Ornaments einfacher.

Am Londoner Kuppelreliquiar läßt sich der Wechsel vom älteren mageren Goldgrundornament in das breite Rankenwerk genau verfolgen. Doch wird man hier nicht allein technische Ursachen des Stilwechsels annehmen dürfen, dann wären der Möglichkeiten noch viele. Vor wie nach behält das Ornament seine spezifische Ausdrucksform.

Den Wandel des Stiles, die Verbreiterung der Ranken, das Verschwinden der gezackten Blattformen und das Auftreten glattrandiger oder rundlich gelappter Blätter hat v. Falke hervorgehoben (a. a. O. S. 35): „Die Ursache für diese Stilwandlung im Ornament, für das Fallenlassen sichtlich geliebter Motive von wirklich individueller Prägung ist nicht allzu schwer zu entdecken. Sie liegt im Entwicklungsgang des kölnischen Kupferschmelzes begründet. Dem Kupferschmelz wird bei der Herstellung der großen Schreine dieser Zeit die nicht leichte Aufgabe gestellt, neben dem strahlenden Glanz der getriebenen Silberfiguren und Relieftafeln und neben dem reichen Besatz der Edelsteine sich zu behaupten und voll zur Geltung zu bringen. In dieser Lage drängt die

Entwicklung den Grubenschmelz auf die Erreichung einer möglichst starken und vollen Farbenwirkung hin."

Dieser Wandel des Stiles war nicht nur im Entwicklungsgang des kölnischen Kupferschmelzes begründet. Im letzten Grunde bedeutet der Stilwechsel den Wandel der künstlerischen Anschauung der Zeit. Schritt für Schritt ringt ein bisher nicht gekanntes Unendlichkeitsgefühl nach erschöpfendem Ausdruck. Nicht die plastische Geschlossenheit, sondern die malerische, koloristische Auflösung wurde zum künstlerischen Mittel.

Der Leiter der Maasschule, Godefried de Claire, hatte in Deutz den Heribertschrein ausgeführt, dessen besondere Eigenart gerade die malerische

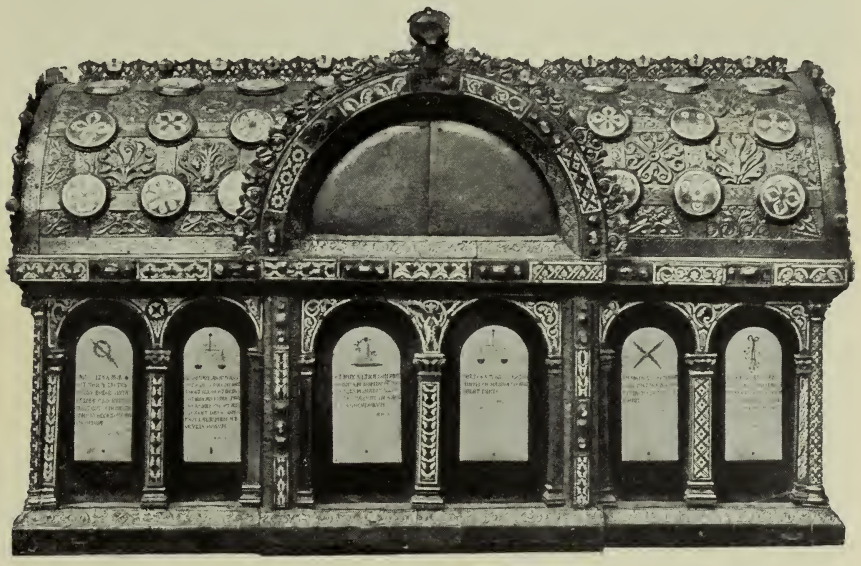


Fig. 178. Ursulaschrein in Köln. S. 203.

Behandlung war. Sicherlich hat dieses Werk in Köln großen Einfluß geübt (vergl. auch die Werke der Wand- und Buchmalerei). Der malerische Schmelzauftrag zeigt jetzt verschiedene Glasflüsse in derselben Grube ohne trennenden Steg, so daß die Farben mehr oder weniger ineinander übergehen.

Zu den jungen Werken des Fredericus zählt v. Falke das Kreuz aus St. Pantaleon mit mehrfach abschattierter Schmelzfüllung, das Antependium aus St. Ursula im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln und der Schrein der heiligen Ursula in der Kirche gleichen Namens. (Fig. 178, S. 203.)

Die Bedachung des letzteren bildet ein Tonnengewölbe, also die geschlossene Tendenz der älteren Architekturform, die hier durch Ornamentbänder und Rosetten mit getriebenen Ornamenten und Schmelzscheiben auf den Kreuzungen der Bänder in neuer Weise belebt wird. Die Ornamentierung der breiten Ranken und des gerundeten Blattwerkes ist hier

mit dem Antependium des Kölner Kunstgewerbemuseums sehr verwandt, ja übereinstimmend.

Das größte Werk des Fredericus ist der Reliquienschrein des heiligen Maurinus der Kirche Maria in der Schnurgasse in Köln (um 1180), der mit

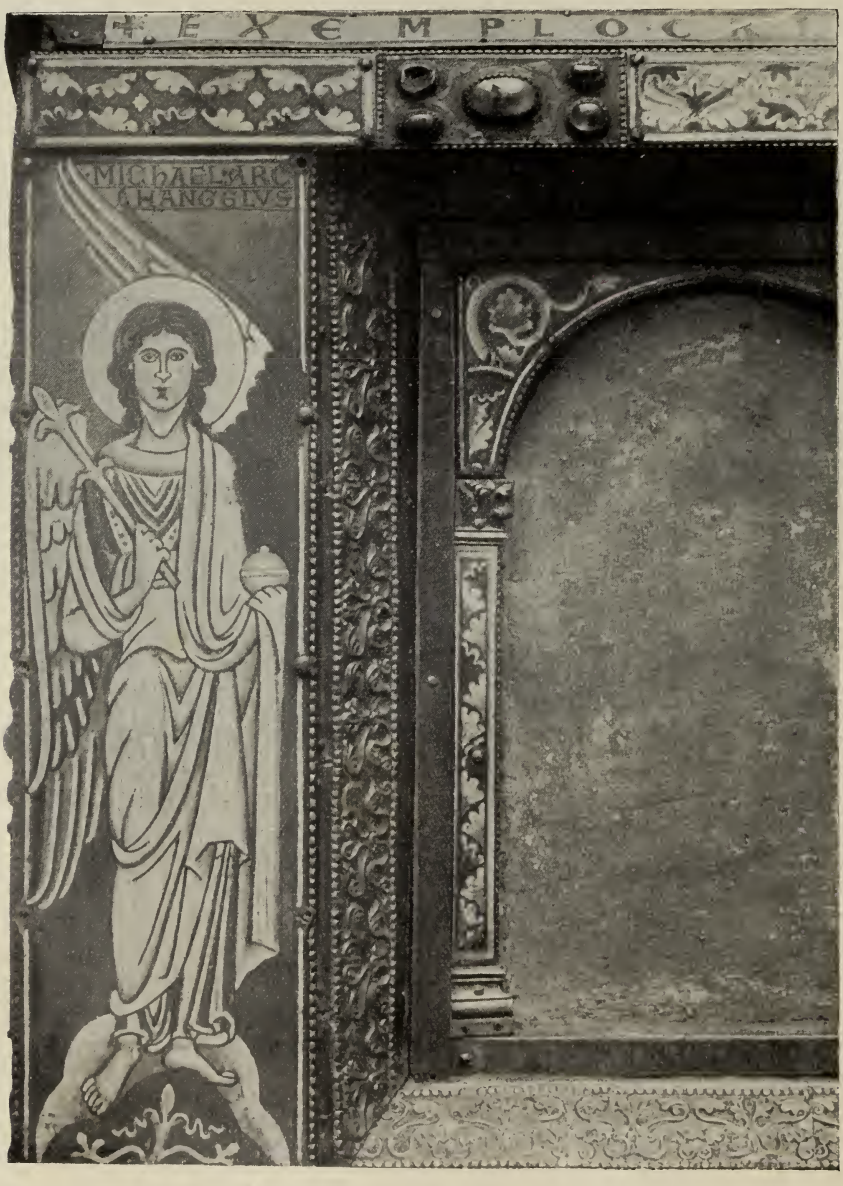


Fig. 179. Maurinusschrein in Köln (nach v. Falke). S. 204.

Bild und Namen des Fredericus ausgezeichnet wurde. (Fig. 179, S. 204 ff.) An diesem Schrein sind die Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel

in Schmelztechnik ausgeführt. Die Seiten des Giebeldaches zeigen fortlaufende Vierpaßfelder aus emaillierten Bändern, die in den Berührungspunkten mit Schmelzscheiben belegt sind. Die Felder enthalten Darstellungen der Martyrien einzelner Heiligen. (Vergl. S. 166 u. 177.)

Die Schmelzwerke der Schauseite stehen in engem Zusammenhang mit den gleichen Arbeiten am Ursulaschrein und am Antependium. Die Rundbogen zeigen in ihrer flachen Gestaltung ebenfalls starke Übereinstimmung mit den früheren Arbeiten. Merkwürdigerweise ist die Durchführung der Schmelzarbeit an einer Schreinseite ungeübten Händen überlassen

Fig. 180. Dach des Maurinusschreines in Köln (nach v. Falke). S. 204.

geblieben. Vielleicht ist das Lebenswerk des Fredericus überhaupt mit den Arbeiten am Maurinusschrein vollendet, vermutlich steht Bild und Namen des Künstlers auf diesem Werke hiermit in einem Zusammenhange.

Am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts steigert sich die rheinische Goldschmiedekunst zu ihrer höchsten Blüte. Es entstehen die mächtigen Reliquienschreine, die mit großem Prunke des Materials neue architektonische Lösungen verknüpfen. Der Siegburger Annoschrein entsteht (1183) und die übrigen großen Siegburger Schreine. Schließlich als größte und gewaltigste Arbeit nach Zeit und Größenausdehnung der Schrein der heiligen drei Könige im Kölner Dom.

Der Annoschrein (1183) in der Pfarrkirche zu Siegburg ist gleicherweise kölnischen Ursprunges, in seiner ganzen Anlage ist er dem drei Jahre jüngeren Albinusschrein der Pfarrkirche in der Schnurgasse aus

St. Pantaleon verwandt. Beiden Schreinen gemeinsam ist die Gliederung durch emaillierte Doppelsäulen und Kleeblattbögen, vor allem aber die erstaunlich kunstvolle plastische Behandlung der durchbrochenen Bronzekämme auf First und Giebeln und die entsprechende Durchführung der Kapitäle. Geschwungene Ranken mit traubenartigen Früchten sind mit Affen, Drachen und nackten Gestalten belebt (Fig. 181, S. 207). Diese Kämme gehören zu den schönsten Werken der Kleinplastik. Sie zeugen von einem erstaunlichen, vordem unbekannten Können. Nach v. Falke sind die Kämme ein Werk des Nikolaus von Verdun. Auffallend ist die Verwandtschaft der Voluten und Früchte im Kamme des Annoschreines mit einem Ornament, welches über den Köpfen der älteren Bamberger Domskulpturen auftaucht. (Über die Bamberger Domskulpturen vergl. von W. Vöge, Rep. 1899, S. 95.) Die Bamberger Arbeiten scheinen auf einen Zusammenhang mit getriebener Metallarbeit hinzudeuten, ein Goldschmied könnte sie geschaffen haben, der aus seiner eigensten Sphäre sowohl die Komposition wie die Grundlagen seines Stils mit herüberbrachte. Mancherlei technische Eigenheiten des Bamberger Reliefs scheinen einen unmittelbaren Zusammenhang mit getriebener Arbeit zu verraten:

Bei der unter Fig. 13 bei Weese „Bamberger Domskulpturen“ abgebildeten Prophetengruppe, das merkwürdig Geschwellte, Aufgetriebene der Leiber, das Fließen der Gewandfalten, der unter den Füßen in welligem Zuge verlaufende Boden. Unter Arkaden angeordnete sitzende oder stehende Apostel- und Engelgestalten waren das beliebteste Thema auf den goldenen Tafeln, den Antependien und heiligen Schreinen. Die Verkleidung eines Chores mit reliefierten Schranken war ein Werk verwandter Art. Sie gehörte zur Ausstattung des Allerheiligsten so gut wie jene Werke in Edelmetall.

Die Figuren des Siegburger Annoschreines sind verloren gegangen. Erhalten sind an Plastik nur die Evangelisten-Symbole und die überaus vollendeten Halbfiguren der Apostel, die von zwei verschiedenen Künstlern gearbeitet, entsprechende Unterschiede, eine ältere Auffassung und einen lebendigeren Ausdruck verraten.

Die Ornamentik der Schmelzplatten beider Schreine zeigt beim Annoschreine eine breitere Behandlung der gelappten Blätter, die des jüngeren Albinusschreines ist bereits lebendiger und lebhafter, jedoch zerfahrener im organischen Zusammenhang. Dieser Unterschied wird noch deutlicher in der Ornamentierung der Doppelscheiben. Es sind durchweg unendliche Flächenmuster, Schuppen, Kreise, die untereinander verbunden, Rauten, die mit Rosetten oder Figuren und Tieren gefüllt sind, oder Streifenmuster. Die entsprechende Musterung des Albinusschreines ist hier ungleich feiner, zierlicher und lebendiger.

Zu dem Bedeutendsten mittelalterlicher Goldschmiedekunst gehören

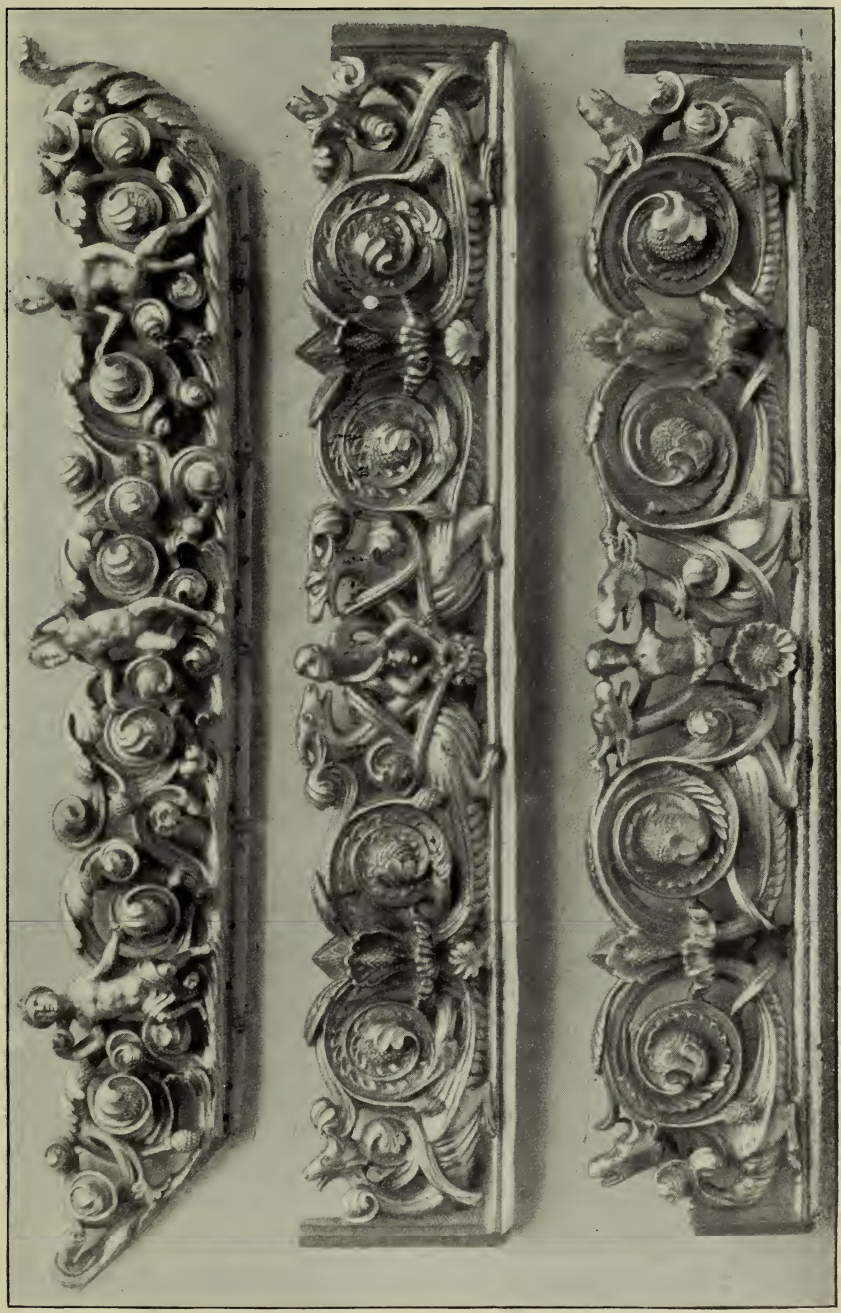


Fig. 181. Kämme vom Annoschrein in Siegburg (nach v. Falke). S. 206.

beim Annoschrein einzelne Bekrönungsknäufe des Firstkammes in Filigran und Email.

Nach einer Urkunde war der Annoschrein 1183 fertig. Die Durch-

führung ist einheitlich. Der Meister hat nach v. Falke unter dem Einfluß des Fredericus gestanden. Er war eine jüngere Kraft, der auch am Al-

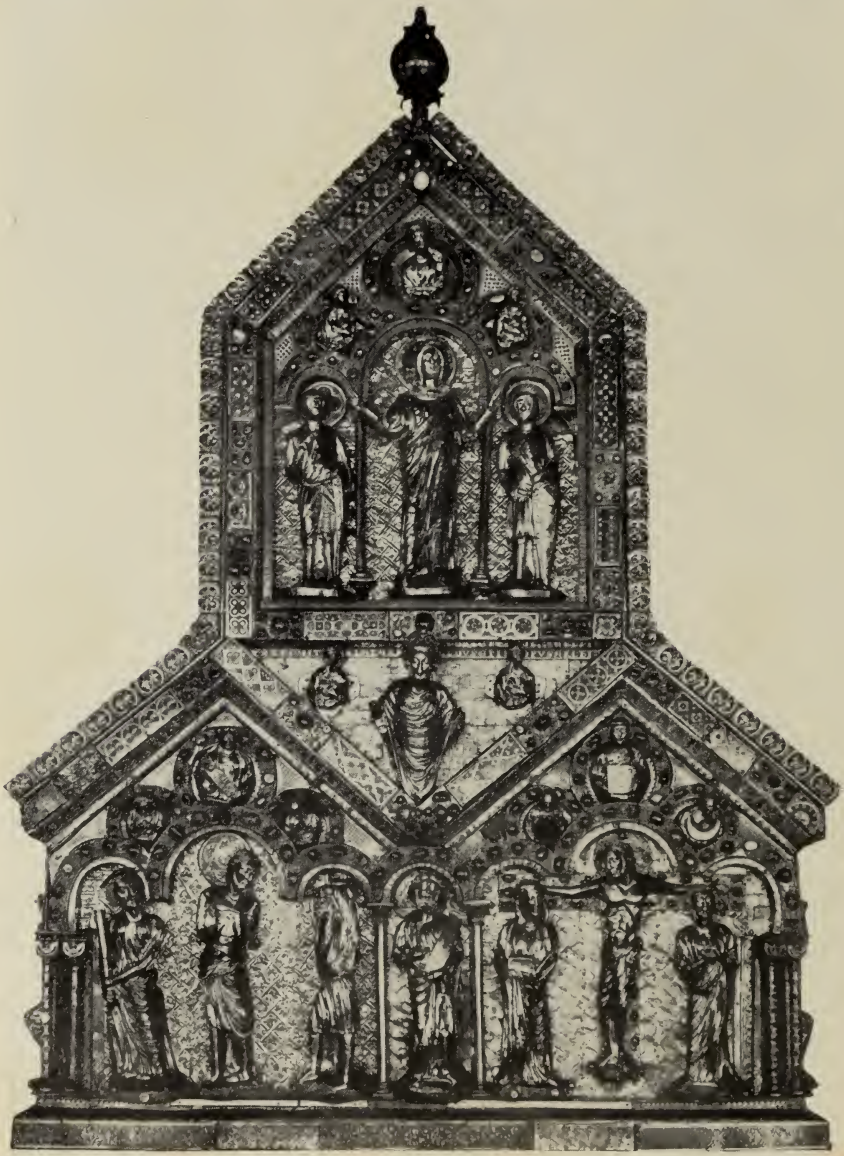


Fig. 182. Dreikönigenschrein des Kölner Domes. S. 210.

binusschrein, dem Siegburger Sarkophag des Heiligen Mauritius und Innocentius, sowie am Dreikönigenschrein gearbeitet hat.

Auffallend ist bei den Siegburger Schreinen der Sieg eines mehr architektonischen Prinzips. Die Bildfelder der Maasschule werden in Säulen mit Kleeblattbögen aufgelöst. Die Schmelzkunst steuert innerhalb

des architektonischen Ganzen nur mehr Bausteine bei, die sich neben den Filigran- und Edelsteinplatten gleichmäßig einfügen.

Der Albinusschrein in der Schnurgasse zu Köln zeigt an Stelle der verloren gegangenen Figuren Malereien des 19. Jahrhunderts. Die Schmelzarbeiten gehen sicher auf den Meister des Annoschreines zurück. Die

Fig. 183. Apostel vom Schrein der heiligen drei Könige im Domschatze zu Köln. S. 210.

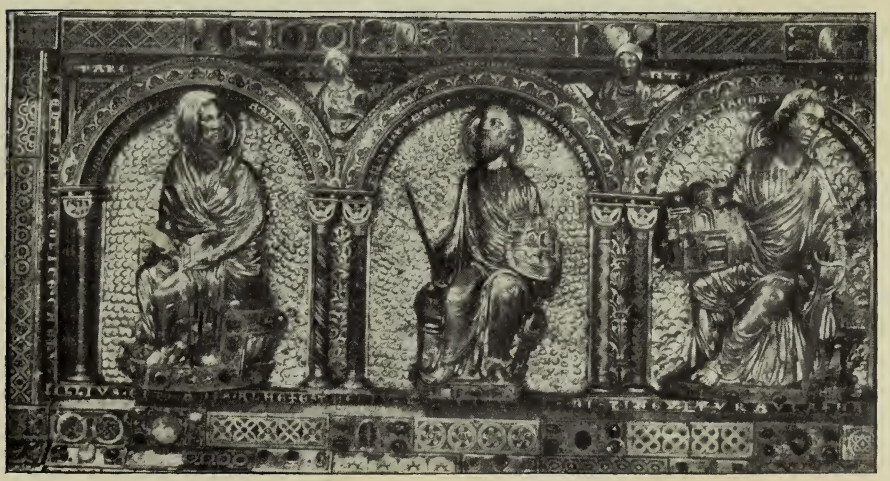


Fig. 184. Apostel vom Schrein der heiligen drei Könige im Domschatze zu Köln. S. 210.

Dachreliefs stellen einerseits Szenen aus dem Leben des heiligen Albinus, anderseits die Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi und die Majestas dar. Von großer Lebendigkeit ist das Rankenwerk der Firstbekrönung mit Hirschen, Löwen, Greifen und Vögeln.

Außer diesen Schreinen bewahrt Siegburg noch den einfachen Innocentius- und Mauritiusschrein (1185) — die Kämme, aneinandergereihte

Doppelpalmetten, sind hier durch eingeschobene Kristalllinsen zu fortlaufendem Muster vereinigt —, den Benignusschrein, um 1190, mit Rundbögen und Filigranfüllung der Zwickel — die Bronzekämme dieses Schreines zeigen eine auffallende Verwandtschaft mit den herrlichen Kämmen des Annoschreines — und schließlich den minderwertigen Honoratusschrein um 1200, der vielleicht in Siegburg selbst verfertigt wurde.

Das weitaus größte Prunkstück dieser Gruppe und der kirchlichen Goldschmiedekunst des Mittelalters überhaupt ist der Dreikönigenschrein im Kölner Dom (um 1180—1210) (Fig. 182ff.). In ihm vereinigt sich der ganze Reichtum der bekannten Mittel. Die Form einer dreischiffigen Basilika

Fig. 185. Apostel vom Schrein der heiligen drei Könige im Domschatze zu Köln. S. 210.

ist durch die Zahl der Reliquien bedingt. Der Unterbau war für die Gebeine der heiligen drei Könige, der Oberbau für die Reliquien des heiligen Felix und des heiligen Nabor bestimmt. Der Unterbau ist durch Kleeblattbögen, der Aufbau durch Rundbögen, die Dachflächen der Seitenschiffe sind durch Kleeblattbögen mit Rundbogenfassung gegliedert. Die ganze Architektur ist durch Filigran- und Schmelzplatten aufs reichste belebt. Die größte Steigerung des Schmuckes bilden die gewaltigen, in Silber getriebenen Figuren (vergl. Otto v. Falke, Zeitschrift für christliche Kunst, 6. Jahrg., 1905). Diese Figuren sind erst im 13. Jahrhundert dem im übrigen vollendeten Schrein hinzugefügt worden. Wie Falke in überzeugender Weise nachgewiesen hat, ist Nikolaus von Verdun der Meister der Propheten und Apostel am Dreikönigenschrein. Das Maastal, welches bereits in den Werken Godefroid de Claires seinen Einfluß geltend gemacht hatte, ist auch für die der gleichzeitigen Kölner Kunst weit vorangeeilte Stilentwicklung ausschlaggebend gewesen. Die Figuren des

Fig. 186. Marienschrein in Tournai, datiert 1205. S. 211.

Dreikönigenschreines fügen sich zwanglos in die urkundlich beglaubigten Werke des Meisters Nikolaus ein. Die 24 großzügigen Figuren müssen nach 1181, vor 1200 geschaffen sein. Sie gehören zu den schönsten Werken der Plastik. Eine Publikation wäre erstes Erfordernis.

Den Gestalten des Dreikönigenschreines nahestehen die Figuren des Marienschreines in Tournai, gleichfalls ein Werk des Nikolaus von Verdun (Fig. 186, S. 211).

Charakteristisch für die Ornamentik dieser vorgerückten Zeit ist beim Dreikönigenschrein die Wiederkehr rein geometrischer Motive, die vorwiegend in eingesetzten Zellen ausgeführt sind. Diese regelmäßig wiederkehrenden Muster: Kreise, Rauten, Vierpässe, Halbkreise u. s. w. ent-

Fig. 187. Tafel von Mettlach. S. 213.

sprechen dem neuen Unendlichkeitsgefühle der Gotik. Aus der malerischen Abschattierung des Schmelzes ist eine koloristische Verteilung geworden, deshalb kommt das Rot, welches in der Abschattierung schwer zu verwenden war, zu neuer Anwendung. Damit ist die höchste Steigerung der farbigen Anwendung des Kupferschmelzes erreicht und — über-

Fig. 188. Tafel der Matthiaskirche in Trier. S. 213.

schritten. Am Dreikönigenschrein kommen bereits durchsichtige Glasflüsse in Zellentechnik auf Goldgrund statt der opaken des Kupferschmelzes vor. Der Geschmack der Zeit ist ein anderer geworden.

Zur Verduner Schule gehören die Reliquientafel der Matthiaskirche in Trier und das Triptychon von Mettlach, beide um 1220 (vergl.

v. Falke a. a. O. S. 89), nach dem Vorbilde des Kreuzreliquiars zu Limburg a. d. L. (Fig. 187, 188, S. 212 f.).

Das Trierer Kreuzreliquiar ist ungleich fortgeschrittener. Die Vorderseite zeigt schon völlig malerisch aufgelöste Filigranstreifen. Der innere Rahmen besteht aus einem Tier- und Rankenstreifen, der an ähnliche Motive des Kölner Dreikönigsschreines erinnert. Die Rückseite, eine vergoldete und gravierte Kupferplatte mit dem thronenden Christus und den Evangelistensymbolen, ist von großer Schönheit. Der Grund wird ausgefüllt durch kreuzweis angeordnete Bäume mit dichtem, welligen Ranken- und Blattwerk. Oben und unten laufen Streifen mit Rundbögen und Gestalten mit Heiligen und Gönnern des Klosters.

Fig. 189. Potentinusschrein im Louvre. S. 215.

Die prickelnde Lebendigkeit der Zeichnung wird von dem verwandten Stück bei weitem nicht erreicht. Das Kreuzreliquiar des ehemaligen Benediktinerklosters in Mettlach ist in jeder Beziehung älter in der künstlerischen Durchbildung. Auf der Rückseite stehen die Gestalt Christi und die Evangelistensymbole vor leerem Hintergrunde. Alles verharrt auf einer primitiveren Stufe der Tiefendarstellung. Die Schauseite des Reliquiars ist durch Flügel mit den getriebenen Figuren des Apostels Petrus und des Bischofs Liutwin von Trier zu einem Triptychon ausgebildet. Der Mittelteil ist hier in kleine Felder mit gravierten Gestalten von Heiligen eingeteilt.

Wenn man sich dazu verstehen will, mit v. Falke (a. a. O. S. 92; vergl. auch Renard, Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1905, S. 155) in beiden Reliquiaren die Hand eines Meisters zu sehen, so müßten beide Werke zeitlich möglichst auseinandergerückt werden.

Für das Trierer Reliquiar ist durch die Darstellung des Abtes Jakobus (1213—1257) die Entstehung des Werkes zeitlich begrenzt. Man kann also in das zweite Viertel des Jahrhunderts heruntergehen.

Allerdings denken wir hier mehr an die Entstehung in einer Werkstatt, denn wie würden sich bei einer Künstlerhand gewisse Vorzüge der älteren Mettlacher Tafel erklären? Auch Clemen (Zeitschrift für bildende Kunst 1903, V, S. 125) hält beide Werke für Arbeiten einer Werkstatt, nicht jedoch einer Hand. Wenn v. Falke dagegen nur diese Anschauung für möglich hält, daß eines die Kopie des anderen sei, so ist doch wieder durch einen Werkstattzusammenhang die Möglichkeit anderer Vorbilder gegeben. Man wird überhaupt einen viel stärkeren Zusammenhang mit lothringischen Werken annehmen müssen, der sicherlich durch reichen Austausch von Arbeitskräften zu stande kam. Werke von solcher Vielseitigkeit sind nur durch regsten Verkehr denkbar.

Die Trierer Tafel erinnert im Gesamteindruck sehr lebhaft an den unten zu besprechenden Aachener Marienschrein, dessen zeitliche Grenze bis 1238 herabreicht. Die Christusfigur an der Schmalseite dieses Schreines ist mit dem Christus der Trierer Tafel verwandt.

Andere verwandte Arbeiten dieser Gruppe: Der Unterbau eines Reliquiars in Düsseldorf und der Schrein des heiligen Potentinus im Louvre (Fig. 189, S. 214) und Stücke im Berliner Kunstgewerbemuseum und in Darmstadt.

Schon in die Zeit des Fredericus fällt ein für die Entwicklung der Kölner Goldschmiedekunst überaus wichtiges Ereignis: die Herstellung des Heribertschreines in Deutz, ein Werk des Godefroid de Claire um 1155. Es muß auffallen, daß in unmittelbarer Nähe des Pantaleonbetriebes dieses Werk einem Künstler der Maasschule übertragen wurde. Der Grund scheint in dem plastischen und figürlichen Können dieses Meisters zu liegen, der in dieser Beziehung dem Fredericus zweifellos überlegen war. (Fig. 190 f., S. 216 f.)

Beim oben erwähnten Maurinusschrein ist in den großen Emailplatten mit Erzengeln ein Einfluß vom Deutzer Heribertschrein wahrscheinlich, der als Erzeugnis der im Figürlichen hervorragenden Maasschule gelten darf.

Godefroid de Claire aus Maastricht hat ihn etwa zwischen 1150 und 1169, vielleicht in Deutz, selbst gearbeitet. Ein 1145 für die Abtei Stavelot gefertigtes Kopfreliquiar des heiligen Alexander (jetzt in Brüssel), die Reste des unter Abt Wibald († 1158) vollendeten Altaraufsatzes von Stavelot und eine Reihe kleinerer Reliquiare stammen gleichfalls aus der Maasschule.

Es folgen einige größere Reliquienschreine, der Servatiusschrein in Maastricht (Fig. 193, S. 219) und die 1173 von Godefroid de Claire geschaffenen Schreine in Huy und der Hadelinusschrein in Visé.

Godefroid de Claires Bedeutung ist so vorherrschend, daß die Arbeiten seiner Schule einen einheitlichen ausgeprägten Stilcharakter tragen.

Fig. 190. Heribertschrein in Deutz (nach v. Falke). S. 215.

Vor allem überwiegen die figürlichen Schmelzwerke. Dann aber ist die farbige Behandlung hervorstechend und leicht erkennbar.

Das älteste, datierte Stück vom Jahre 1145 ist das aus der ehemaligen Reichsabtei Stavelot stammende Kopfreliquiar des Papstes Alexander im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel. Der aus Silber getriebene

starre Kopf ruht auf einem rechteckigen Kasten, dessen Seitenwände mit Schmelztafeln verziert sind.

Im Sigmaringer Museum befinden sich zwei Emailscheiben mit Halbfiguren von Engeln vom ehemaligen Staveloter Remaclusschrein, der nach einer im Lütticher Archiv erhaltenen Zeichnung ebenfalls dem Godefroid de Claire zugewiesen werden kann.

Zu den urkundlich beglaubigten Werken Godefroids gehören die Silbersarkophage des heiligen Domitian und des heiligen Mangold in

Fig. 191. Heribertschrein in Deutz (nach v. Falke). S. 215.

Huy (um 1173) mit Braunfirnisverzierungen und vergoldeten Mulden, die billigen Ersatz für Email- und Edelsteinausstattung boten; ferner der Sarkophag des heiligen Hadelinus in Visé (a. d. Maas) um 1150 (Helbig a. a. O. Taf. IX) und der Servatiusschrein in Maastricht um 1165, mit ähnlicher Ausstattung, letzterer mit prachtvollen Figuren in eng gerillter Gewandung, die unmöglich von demselben Meister sein können wie die Gestalten des Heribertschreines (Fig. 191, S. 217). Sie erscheinen als Weiterentwicklung des Viktorschreines in Xanten.

Von kleineren Werken Godefroids hat v. Falke eine große Anzahl zusammengestellt (a. a. O. S. 65). Verschiedene Triptychen in der Kreuzkirche zu Lüttich, in der Sammlung Dutuit zu Paris und im South Kensington Museum. Dann ein Reliquiar in der Kreuzkirche zu Lüttich,

das Andreastriptychon des Trierer Domschatzes und ein Triptychon aus Stavelot in Hanau, Kreuze im Charlottenburger Beuth-Schinkel-Museum

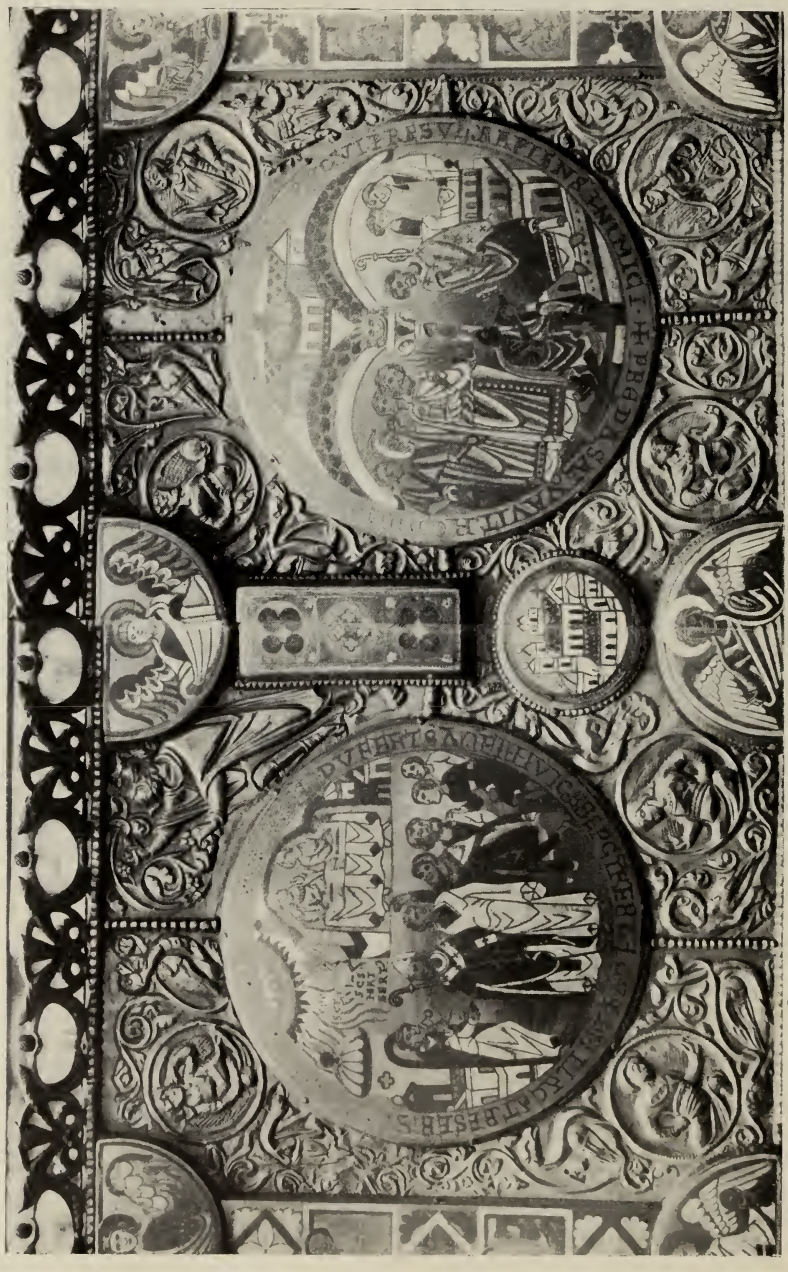


Fig. 192. Vom Dach des Heribertschreines in Deutz (nach v. Falke). S. 221.

und im British-Museum, schließlich ein Tragaltar in Augsburg um 1160. Godefroids Werkstatt gehört auch der berühmte Kreuzfuß des Museums

St. Omer um 1160 an und ein Tragaltar aus Stavelot in Brüssel um 1150, der gewisse Verwandtschaften mit den Tragaltären des Eilbertus und des Fredericus aufweist. Überhaupt scheint von vornherein ein stärkerer Zusammenhang mit der Maasschule bestanden zu haben.

Zur Werkstatt Godefroids zählt v. Falke ferner die vier Reliquiare der Heiligen Gondulf, Candidus (Fig. 194, S. 220), Valentin und Monulf im Cinquantenaire-Museum in Brüssel und das Armreliquiar Karls des Großen im Louvre (nach 1166).

Das Hauptwerk Godefroids bleibt der Heribertschrein in Deutz (um 1155). Im ganzen wie im Dekor des Rahmenwerkes überwiegt die strenge geometrische Tei-

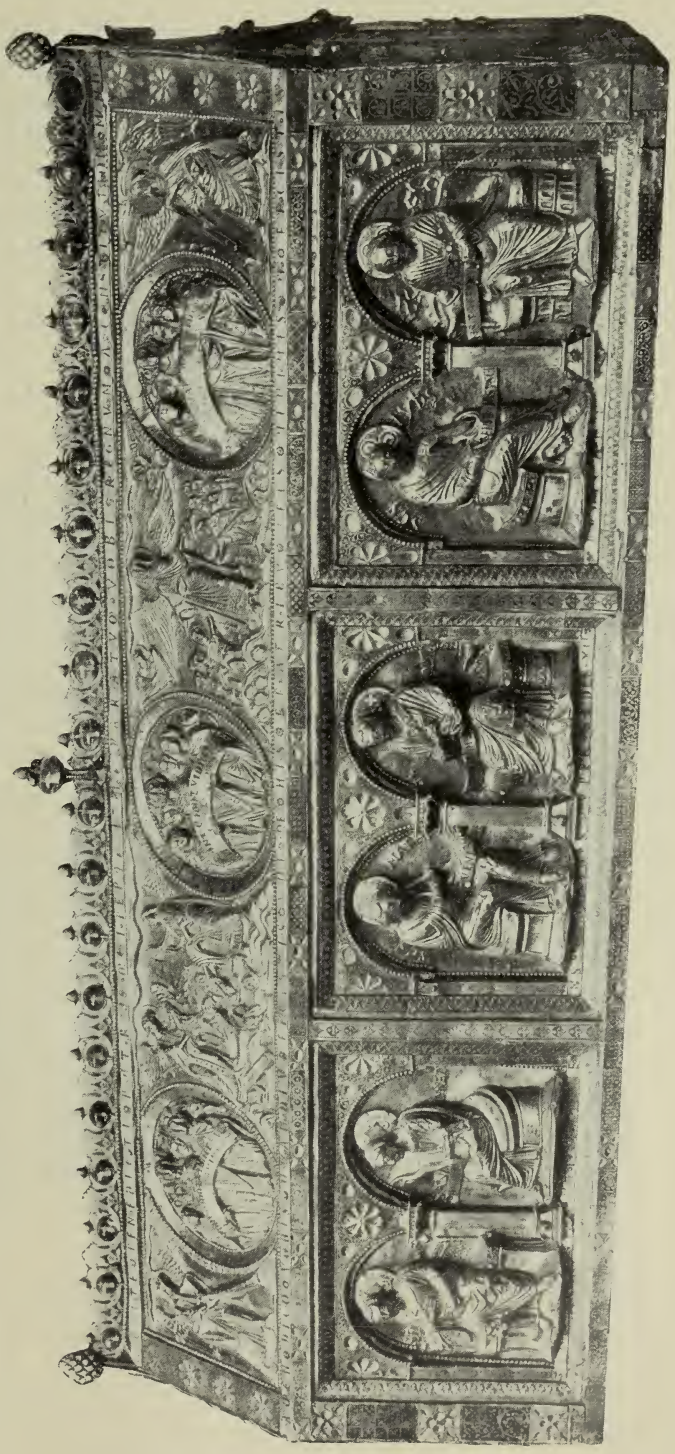


Fig. 193. Servatiusschrein in Maastricht. S. 215.

lung. Zwischen den im Viereck sitzenden Aposteln sind schmälere Streifen mit Emailplatten, die die Bilder von Propheten zeigen, angebracht. Die Apostel sind in plastischer Beziehung von freier Schönheit. Wenn man den Servatiusschrein um 1165, den Heribertschrein um 1155 ansetzt, so

Fig. 194. Candidusreliquiar in Brüssel (nach v. Falke). S. 219.

scheint eine Entwicklung von den Gestalten des Heribertschreines zu den starren und unbewegten Figuren des Servatiusschreines im Leben eines Künstlers nicht gut denkbar.

Der untere Teil des Schreines zeigt noch völlig die alte, viereckige Kastenform. Am oberen Rande wechseln die geometrischen Ornamente

der Emailplatten mit edelsteinbesetzten Täfelchen ab. Das Dach ist durch Emailstreifen fünffach geteilt, dazwischen reich belebter Goldgrund mit Rankenwerk, Vögeln und Medaillons. Alles zeigt die Kreisform und die in sich geschlossene Tendenz (Fig. 192, S. 218).

Die Stilisierung dieses Tier- und Rankenwerkes erinnert an die Arbeiten der Reichenauer Schule, besonders an das Essener Schwert. Es ist wahrscheinlich, daß wir es hier mit der Tradition einer lothringischen Goldschmiedeschule zu tun haben, die durch rege Beziehung zu orientalisch-griechischer Ornamentik, besonders über Sizilien, immer wieder neue Belebung erfuhr.

Auf die einzelnen Felder des Daches sind Emailscheiben mit Darstellungen aus dem Leben des Erzbischofs Heribert verteilt. Auffallend ist der Emailreichtum des Deutzer Schreines und die Emailarmut der Schreine von Huy, Visé und Maastricht. v. Falke sucht den Grund in den Geld-

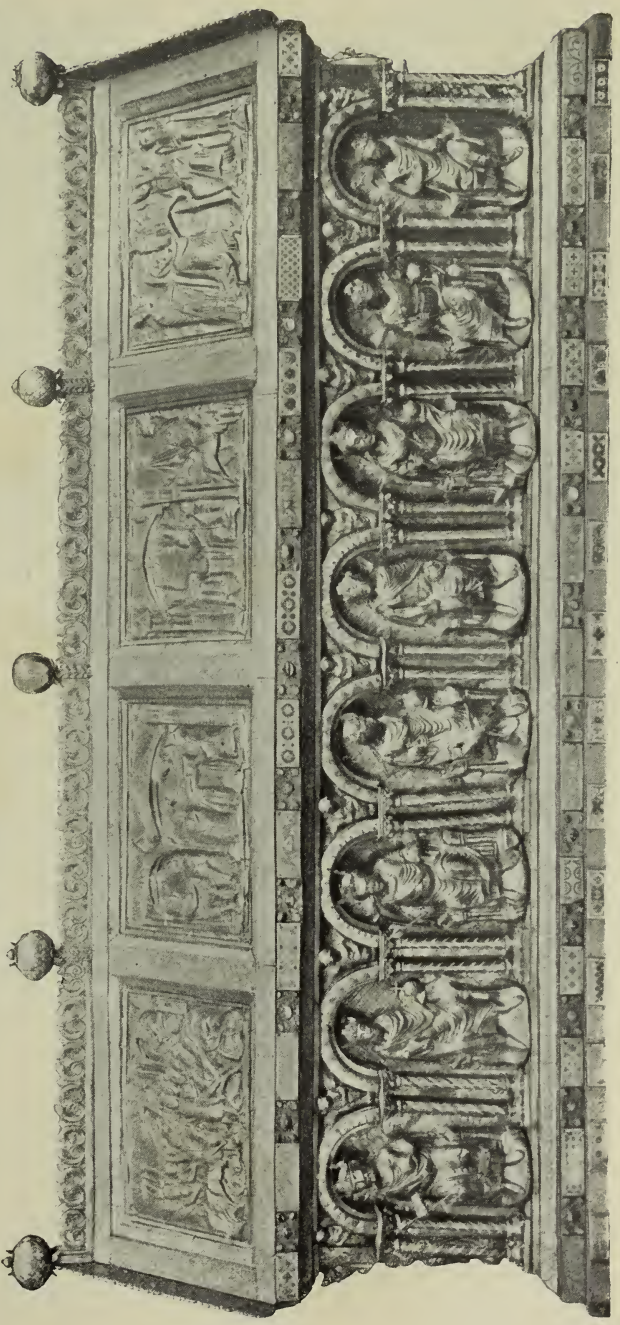


Fig. 195. Karlsschrein im Domschatze zu Aachen. S. 224.

Fig. 196. Marienschrein im Domschatze zu Aachen. S. 226.

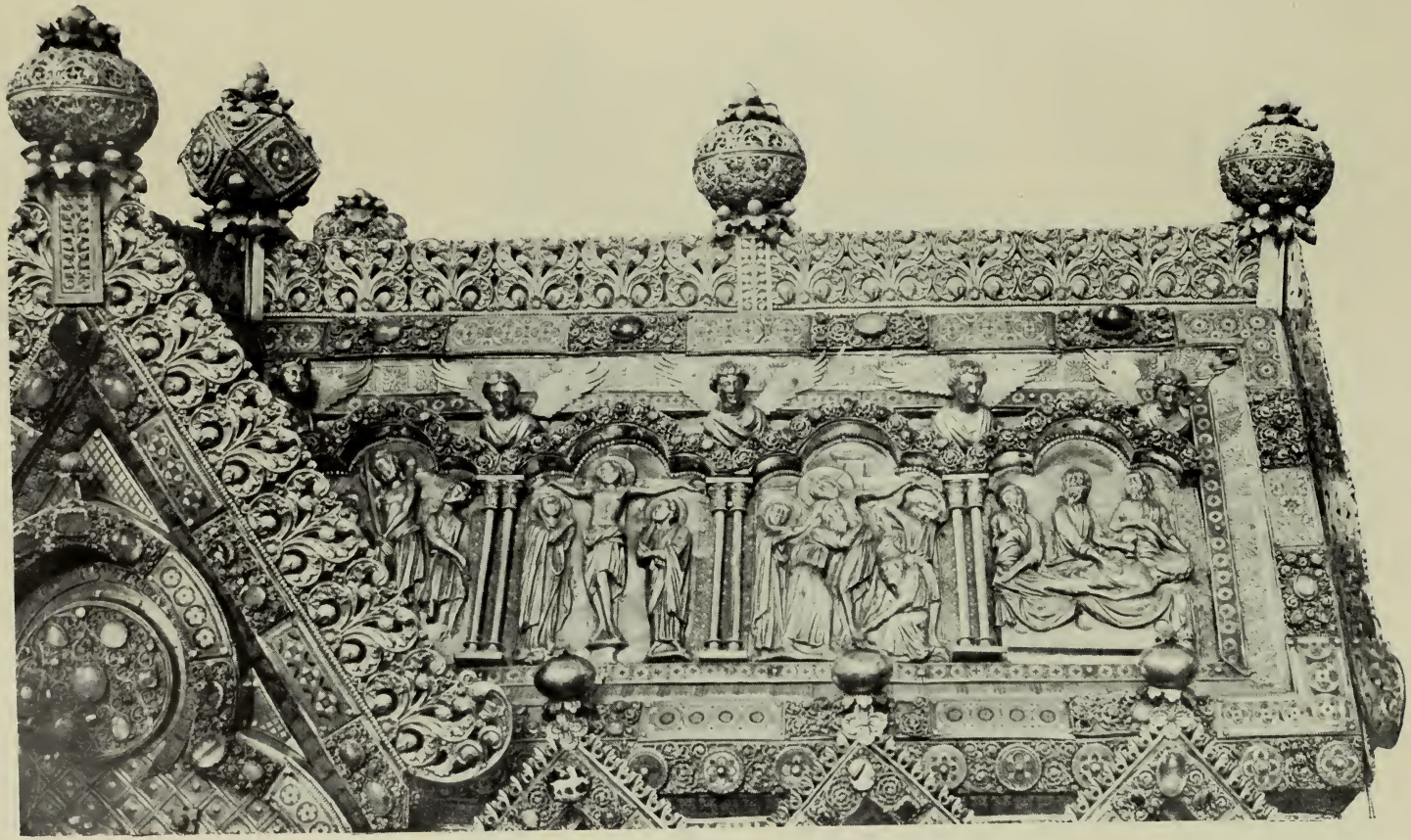


Fig. 197. Marienschrein im Domschatze zu Aachen (nach v. Falke). S. 226.

mitteln, die von den jeweiligen Bestellern aufgewendet wurden. Aber es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß hier auch die Hilfskräfte der Pantaleonswerkstatt mitsprechen. Ihr Können lag vorwiegend auf dem Gebiete des Kupferschmelzes, und die Herstellung einer Arbeit wie des Heribertschreines wird sicher nicht ohne Anteilnahme dieser nahen Werkstätte von statten gegangen sein. So kehrt das Palmettenornament vom Fuße des Berliner Tragaltars des Fredericus (um 1150) an einer der Schmalseiten des Heribertschreines wieder. Die Neuheit des künstlerischen Ausdrucks mag dem Godefroid de Claire zu gut gerechnet werden, in technischer Beziehung jedoch scheint der Pantaleonsbetrieb Hilfskräfte zur Verfügung gestellt zu haben.

Mit dem Kölner Dreikönigenschrein (Oberbau) steht der Sarkophag Karls des Großen im Domschatze zu Aachen in unmittelbarem Zusammenhang (Fig. 195, S. 221). Die Anordnung ist im großen und ganzen die gleiche. An den Längsseiten sitzen die getriebenen Silberfiguren von sechzehn deutschen Kaisern und Königen. Die Namen der Herrscher sind auf den Rundbögen angegeben:

1. † Henricus. I. I. I. imperator.
2. † Zendeboldus. rex. Romanor. †.
3. † Heinricus. V. imperator. Romanor.
4. † Heinricus. I. I. I. I. imperator. Rom.
5. † Otto. IV. Romanor. imperator. †.
6. † Heinricus. primus. rex. Romanor.
7. † Lotharius. imperator. Romanor. †.
8. † Ludewicus. pius. imperator. Rom. †.
9. † Beat. Henricus. I. imperator. Roman.
10. † Otto. tercius. imperator. Romano.
11. † Otto. primus. imperator. Romano.
12. † Otto. secundus. imperator. Romano.
13. † Karolus imperator Romanorum.
14. Inschrift fehlt.
15. † Heinricus. VI. imperator. Rom. †.
16. † Fredericus. rex. Rom. et. Sicil.

1. Das erste Relief des Daches zeigt den Apostel Jakobus, der dem schlafenden Kaiser erscheint.

2. Karl bittet bei Belagerung einer Stadt um Hilfe.

3. Ein Engel zeigt dem Kaiser mit Kreuzen bezeichnete Ritter, welche in einer Schlacht umkommen sollen. Karl schließt sie in eine Kirche ein.

4. Karl in seinem Zelt; links liegen schlafende Ritter, rechts reiten sie zum Kampfe aus.

5. Karl findet alle in der Kirche eingeschlossenen Ritter tot.

6. Links sitzt Karl neben dem heiligen Egidius, um seine Sünde zu

bekennen, rechts liest ein Heiliger die Messe, während ein Engel ihm die Sünde Karls offenbart.

7. Der Kaiser erhält Teile der Dornenkrone Christi. Diese beginnen zu blühen und werden in einen Handschuh gelegt, der nun frei in der Luft schwebt.

8. Das letzte Relief zeigt die Widmung des Aachener Münsters an die Mutter Gottes.

Fig. 198. Marienschrein im Domschatze zu Aachen. S. 226.

Die einzelnen Reliefs weichen im Stil erheblich voneinander ab. 1—4, dann 5—7 und 8; letzteres zeigt den plastischen Stil der Gestalten auf dem Dache des Servatiusschreines.

Auf der einen Schmalseite sitzt die Gottesmutter zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel unter den Brustbildern der drei göttlichen Tugenden, auf der andern Karl zwischen Papst Leo und Bischof Turpin. (Über die Inschriften des Schreines vergl. Beißel a. a. O. S. 7.) Die Verschiedenheit der Inschriften über den Herrschern erklärt sich aus dem Umstande, daß die einzelnen Teile eines derartig umfangreichen und kostspieligen Schreines nach und nach entstanden sind. Die meisten der in jenen acht Reliefs dargestellten Szenen findet man in einem Fenster des

13. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Chartres (Monographie de la cathédrale de Chartres, Paris 1867, p. l. 67; vergl. Organ f. Christliche Kunst, Köln 1857, S. 113 f.).

Der Schrein wurde gegen 1200 zu Aachen begonnen. Die Fertigstellung fällt in die Zeit von 1209—1215. Die Gestalten der Herrscher zeigen trotz ihres formalen Fortschrittes starke Verwandtschaft mit den Gestalten des Servatiusschreines. Sie erscheinen wie deren reifere Durchbildung. Auch das Stanzblech der Maastrichter Werkstatt kehrt beim Karlsschreine wieder. Der Umstand, daß der Reliquienkasten für den Arm Karls des Großen nach 1166 bei Godefroid de Claire in Auftrag gegeben wurde, spricht dafür, daß damals in Aachen nicht die Möglichkeit vorlag, einer solchen Arbeit gerecht zu werden. Man wird also beim Karlsschreine mit zugewanderten Meistern zu rechnen haben.

Während der Karlsschrein einen Zusammenhang mit Maastricht nicht verleugnet — der Propst Otto des Münsterkapitels zu Aachen (in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts) war zugleich Propst des nahen Maastrichter Kapitels —, weist der zweite große Aachener Schrein, der Marienschrein, nach Verdun. (Fig. 196 ff., S. 222 ff.)

Eine der Seiten des Marienschreines ist älter als die andere. Die Falten laufen hier in parallelen Rillen, während auf der Gegenseite alles in bewegtem Flusse aufgelöst ist. Für beide Seiten müssen daher verschiedene Meister und Zeiten angenommen werden.

Begonnen wurde der Marienschrein wohl nach Vollendung des Karlsschreines um 1215. Ein gewisser Zusammenhang mit dem älteren Schreine ist unverkennbar (vergl. St. Beißel, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins V, 16 f. und Zeitschrift f. Christliche Kunst IV, 386). Ein Meister Johannes (vor 1250) wird vermutungsweise von Beißel als einer der Meister des Schreines genannt (vergl. H. Lörsch und M. Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und Merkzeichen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 1893, S. 91). Beißel hat neuerdings den Anteil der verschiedenen Meister deutlich getrennt (Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, M.-Gladbach 1904).

Viele Einzelheiten des Marienschreines stimmen mit solchen des Karlsschreines überein, was sich nur durch lokale Werkstattzusammenhänge erklären läßt. So finden sich auf beiden Werken die gleichen Ornamente. Einem älteren Meister schreibt Beißel die Reliefs der ersten Langseite, verschiedene Dachleisten, die großen Figuren Christi, Karls und Leos, einige Apostelbilder und die besseren Emails des Schreines zu.

Die Übereinstimmung der Kämme des Kaiser- und Leogiebels aus volutenförmig gerollten Blättern mit dem Anno- und Benignusschrein und des Firstkammes mit den Seitenkämmen des Karlsschreines, des Benignus- und Dreikönigenschreines deuten auf engen Werkstattzusammenhang. Schon

früher ist betont, daß hier alle Fäden nach Lothringen führen. Durch die Entdeckung v. Falkes, daß die Figuren des Kölner Dreikönigenschreines

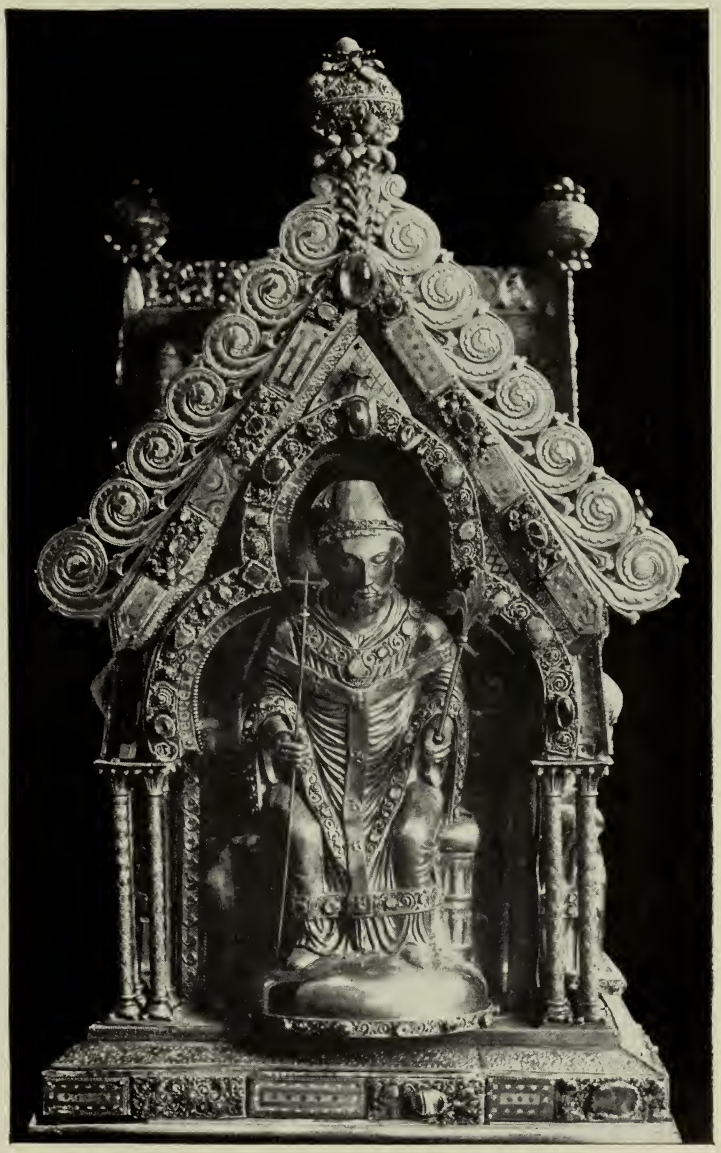


Fig. 199. Schmalseite des Marienschreins mit der Gestalt des Papstes Leo. S. 226.

von Nikolaus von Verdun ausgeführt sind, eröffnen sich völlig neue Perspektiven.

Beim jüngeren Marienschrein sind die Emails auf vergoldetem Silber ausgeführt. Die Verwendung von Silber als Emailrezipient kommt nach

v. Falke in dieser Zeit nur ganz vereinzelt und zwar am Eleutheriusschrein des Nikolaus von Verdun in Tournai vor. Der Marienschrein ist die Weiterbildung der oben genannten Schreine.

Karlsschrein und Marienschrein verkörpern am besten den Wandel der Anschauung. Bei ersterem war völlige Geschlossenheit der Rundbögen unter dem Dache, bei letzterem das Heraustreten der Spitzbögen in den Raum das charakteristische Moment. Das Email weicht dem Filigran. Das Silber bildet als Emailrezipient eine Art Übergang zum transluziden Email der Gotik. Die Silberkämme des Marienschreines sind nicht wie Bronzekämme massiv gegossen, sondern das Ornament ist aus vergoldetem Silberblech gestanzt und durchbrochen. Alles löst sich auf in leichtem, luftigen Flimmer.

Eine weitere Fortbildung, besonders in den Figuren, zeigt der Sarkophag der heiligen Elisabeth von Thüringen zu Marburg (um 1250). (Fig. 200, S. 229.)

Die Sockel unter jeder Figur sind ausgebogen, die primitivere Geradlinigkeit der kölnischen Schreine ist variiert. Dadurch wird ein geeigneter Übergang zwischen dem Sockel, auf welchem die Figuren sitzen, und der Grundplatte geschaffen.

Bereits am Marienschreine springen die Fußplatten vor, doch bilden sie hier noch eine starke Divergierung zur Horizontallinie des Unterbaues. Beim Elisabethsarkophag, dessen Anfertigung um 1250 anzunehmen ist, aber treten gotisierende Elemente aufs stärkste hervor. Die Lauben und Spitzbögen treten zu drei und drei auf hoher rechteckiger Basis in Pfeilern zusammen. Der Giebel des Christus beherrscht den Sarkophag bedeutsamer, die Knäufe sind auf hohen Nägeln stark herausgezogen. Die Schmelzarbeiten, welche in der Gotik allgemein durch eine umfassendere Verwendung des Silbers zurückgedrängt werden, sind hier zum größten Teile durch Filigran abgelöst. Das Email ist, wie überhaupt um die Mitte des 13. Jahrhunderts, stark verschlechtert.

Der Werkstatt des Elisabethsarkophags gehört auch der Remaclusschrein in Stavelot (um 1265) an. In ihm sind ältere Traditionen wieder aufgenommen, so das Fehlen des großen Mittelgiebels und die Einteilung der Dachflächen in vertiefte Rechteckfelder. Bei diesem Schreine kommt das bevorzugte Ziermittel der Aachener Werkstatt, das plastisch geformte Filigran mit reichem Steinbesatz, zu starker Entfaltung.

Dieser Gruppe von Schreinen zuzuzählen sind noch der Marienschrein in Huy und der Eleutheriusschrein in Tournai vom Jahre 1247. Letzterer besonders nimmt einzelne Motive aus dem Marienreliquiar des Nikolaus von Verdun wieder auf und beschließt die Reihe dieser reichen Gruppe, die der Verduner Schule ihre wichtigsten Faktoren entlehnt hat.

Der Reliquienschrein des heiligen Suibertus in Kaiserswerth bei Düsseldorf (1264) schließt sich im architektonischen Aufbau an die Siegburger

Schreine, in den Einzelheiten an den Aachener Marienschrein an. Er zeigt schon alle charakteristischen Merkmale des gotischen Stiles. Die Silberfiguren der Apostel unter den Kleeblattbögen sind von geschmeidiger Bewegung und einheitlichem Fluß der Gewandung. Die Felder hinter den Figuren zeigen unendliche Rankenmuster.

Die Schmelzkunst spielt in dieser Spätzeit naturgemäß nur eine sehr untergeordnete Rolle. Die Motive sind stark vereinfacht, weil die einzelne Schmelztafel im Geflimmer des Ganzen aufgehen soll.

Fig. 200. Elisabethschrein zu Marburg. S. 228.

Der Prudentiaschrein in Beckum (13. Jahrhundert) mit reichem Filigranschmuck hat die Anwendung des Schmelzes bereits völlig überwunden. Er gehört in den Kreis der Herforder Gruppe (S. 175).

Die ganze Entwicklung während des 12. und 13. Jahrhunderts im Übergange zu einer neuen Anschauung kommt in der besprochenen glänzenden Gruppe der rheinischen Schreine zu überzeugendem künstlerischen Ausdrucke. Langsam und allmählich vollzieht sich diese Entwicklung von einer zeichnerischen zu einer koloristischen und plastischen Anschauung.

Schon bei den Arbeiten des Rogerus, dann beim Eilbertus überwog das zeichnerische flächenhafte Prinzip. Die Arbeiten des Fredericus bringen wieder eine Ausbildung des farbigen Momentes in Schmelz mit stark bewegtem und gezacktem Blattwerk. Das plastisch-architektonische Prinzip erscheint dagegen erst mit dem Heribertschrein und besonders den Siegburger Schreinen zum Durchbruch zu kommen. Die koloristische Fähig-

keit der rheinischen Werkstatt verbindet sich mit der plastisch-architektonischen Veranlagung der lothringischen Schule. Alles drängt auf eine Auflösung im Raume hin. Die Kupferschmelze werden mehr und mehr durch Filigranplatten abgelöst, um deren jetzt als zu schwerfällig empfun-

Fig. 201. Reliquienarme, Köln, St. Gereon, 13. Jahrhundert.

dene Wirkung aufzuheben. Der Hintergrund der Figuren verschwimmt in flimmernder Kleinmusterung. Das Ganze ist erfüllt von jenem Unendlichkeitsgefühl, das in den Spitzbögen der Gotik und der in den Raum hinauszeigenden Hand gotischer Armreliquiare einen neuen lebendigen Ausdruck finden sollte.

Die Gotik.

(1250—1500.)

Während die großen Reliquienschreine im Dunkel romanischer Kirchen durch den Glanz des Goldes und der Edelsteine noch das alte Wollen des frühen Mittelalters verkörpern, gibt in der Folgezeit nicht so sehr die Kostbarkeit des Materials wie die verfeinerte architektonische Form den Ausschlag.

Vergoldetes Silber oder Kupfer bilden jetzt den festeren Kern der zierlichen und durchbrochenen Formen der Gotik. Man war aufmerksam geworden auf den unendlichen Raum und die Möglichkeit ihn architektonisch zu zergliedern und zu beherrschen. Nach der primitiven Reaktion der romanischen Zeit auf die Erscheinungswelt und ihrer Abgeschlossenheit gegenüber der Natur geht der Mensch jetzt aus sich heraus, um mit der umgebenden Natur in Verbindung zu treten. Die Vorstellung des Menschen schweift hinaus in Welt und Weite. Man wird aufmerksam auf Natur und Umgebung. Der Natursinn der Menschen ist stärker geworden. Das äußert sich besonders in der Aufnahme organisch-lebendigen Wachstums, wie Blätter und Pflanzen, in die künstlerische Formenwelt. Die romanische Kunst stand zur Außenwelt in keiner Beziehung. Die Gotik löst diese abgeschlossene Silhouette, sie entfaltet sich im Raume wie ein Baum, der seine Blätter treibt. — Aber das alles im Hinblick auf das überirdische Dasein einer anderen Welt.

Im Ausgange des 13. Jahrhunderts überwiegt von Frankreich her die neue Formengebung. Alles löst sich auf in leichtesten zierlichen Formen. Alle Erdenschwere ist überwunden und aus allen Höhen und Tiefen wachsen die Werke in den Raum hinaus.

Der hervorragendste unter den wenigen erhaltenen Schreinen ist der des heiligen Taurin in der Kirche gleichen Namens in Evreux, der im Auftrage des Abtes Gilbertus zwischen 1240 und 1255 ausgeführt wurde. In Form eines gotischen Kirchenschiffes mit Architekturfassaden von einem großen und kleineren Türmen überragt, zeigt er deutlich den Kontrast gegenüber den Schreinen des 12. Jahrhunderts. In plastischen Figuren und Reliefbildern schildert er das Leben des Heiligen. Auch inhaltlich äußert sich so nach den statuarischen romanischen Einzelfiguren ein deutlicher Umschwung. Filigran wechselt mit Emailtäfelchen ab. Hierin wie in den Volutenranken der Giebelkämme liegt noch ein Rest des Romanischen. In der gotischen Gliederung der Architektur, der Charakterisierung der Bausteine, überhaupt in der Feinheit, mit der in diesem Sinne jedes Einzelelement belebt ist, äußert sich die neue Anschauung. Verwandt mit diesem Schreine, jedoch roher in der Ausführung, ist ein Triptychon der Kirche von Sainghin (Nord).

In dem Kirchengerät kommt diese neue Anschauung am stärksten zum Ausdruck. Die Reliquienschreine, Monstranzen, das kirchliche Kleingerät lösen die romanische Schwerfälligkeit in leichte architektonische Gebilde auf. Email, Filigran, die Fassung der Edelsteine nehmen einen anderen Charakter an. Das romanische Kupferemail verliert seine Bedeutung. An seine Stelle tritt das transluzide Email, das, in Tiefschnitt

Fig. 202. Flügelaltar im Louvre. S. 234.

auf Silber aufgetragen, den Grund durchschimmern läßt und so die stoffliche Schwerfälligkeit des Grubenemails gleichsam durchgeistigt. Das Filigran wächst sich zu größeren Ranken und Volutenbildungen aus. Wie Schlinggewächse den Boden überziehen, so bedeckt das Filigran, zu Laubwerk und Weinblättern ausgestaltet, die Fläche. Die Edelsteine bilden jetzt gleichsam die Blüten eines aus lebendigerem Naturempfinden herausgegangenen Wachstums. Um den fluktuierenden Charakter beweglichen Wachstums zu verstärken, werden Tiere und Vögel mit dem Laubwerk verflochten.

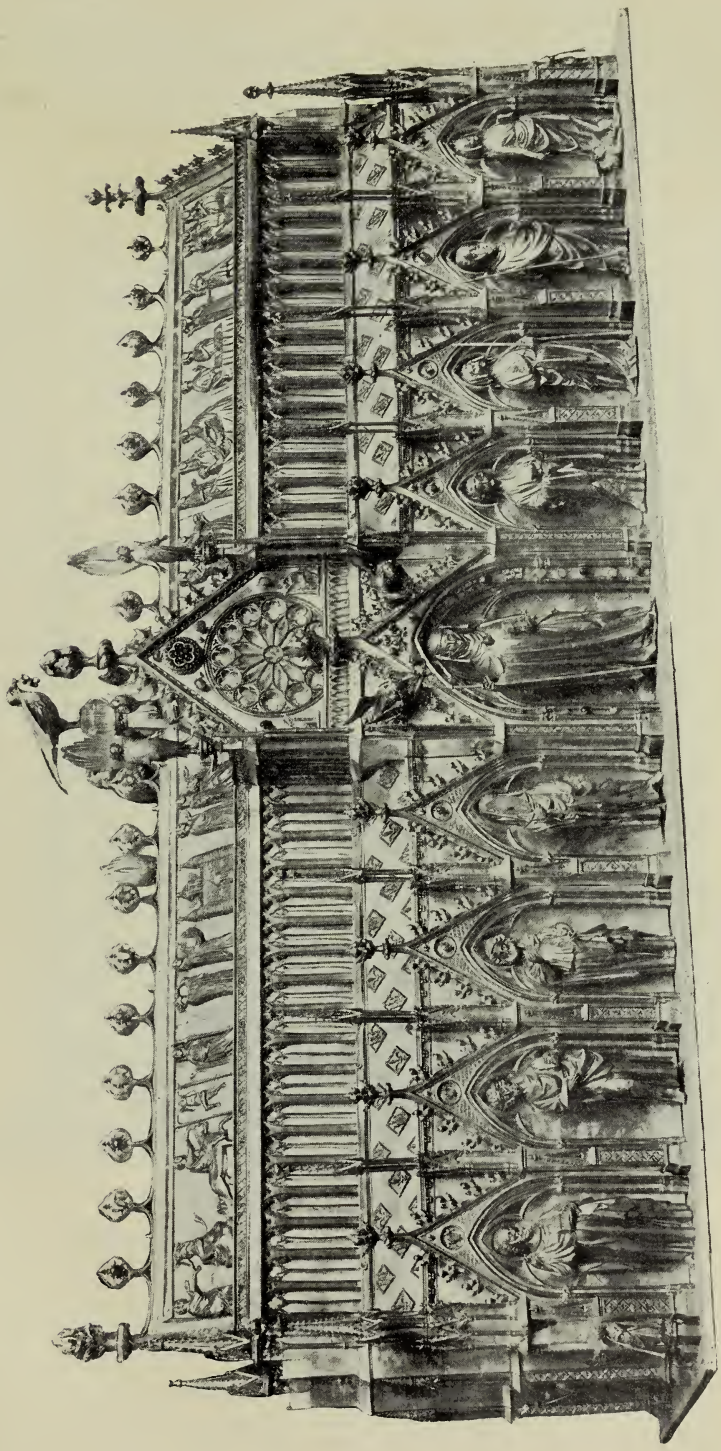


Fig. 203. Schrein von Nivelles. S. 235.

Die Werke des Klosterbruders Hugo d'Oignies sind auch für die französische Kunst für den Übergang besonders charakteristisch (Werke in Namur). Diese Arbeiten zeigen Laubwerk, Pinienzapfen und kleine Blüten mit Hunden, Hirschen und Jägern. Ranken und Blattwerk wer-

Fig. 204. Schrein von Nivelles. S. 235.

den durch diese figürlichen Elemente gleichsam personifiziert. Alles hat ein schnelleres Tempo angenommen.

Die Gotik brachte für die Goldschmiedekunst auch für die gegenständliche Art des Kirchengerätes einen Wandel der Motive. Das Reliquiar zum wahren Kreuze aus der Abtei von Floreffe, jetzt im Louvre (Rothschild), zeigt die Form eines Flügelaltares auf kauernden Löwen (Fig. 202, S. 232). Im Mittelteil tragen zwei Engel ein Kreuz, das mit Granaten

und Saphiren geschmückt ist. Die Flügel zeigen Szenen der Passion, die Verkündigung und die Apostel Petrus und Paulus. Alle Figuren stehen vor einem rautenförmig gemusterten Hintergrunde, ein Unendlichkeitsmotiv, das in den Krabben der Giebelung und in den Türmchen hinauswächst. Alles deutet auf eine Verinnerlichung, die vordem unbekannt war. Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ist der Schrein der heiligen Gertrud von Nivelles von den Goldschmieden Nicol. de Douai und Jaquemon de Nivelles in Form einer gotischen Kathedrale mit hochherausgehobenem Mittelschiff, durchbrochener Fensterarchitektur und Fensterrosen als höchste Steigerung des Architektonischen ausgeführt (Fig. 203 f., S. 233 f.). Die Figuren selbst erscheinen neben der Größe der Architektur gleichgültiger. Während die romanische Zeit das Schwergewicht auf die Gestalten legte, werden diese in spätgotischer Zeit verschwindend klein.

Fig. 205. Madonnenfigur im Louvre. S. 236.

Bei einem spätgotischen Schreine von Murtin (Ardennes) stehen unverhältnismäßig kleine Figuren von Aposteln zur Seite einer großen Scheinarchitektur mit hoch emporgehobenem Mittelschiff. Es scheint, daß durch den kleinen figürlichen Maßstab der Größeneindruck der Architektur gesteigert werden sollte. So erwecken die kleinen Figürchen im Aufbau gotischen Kirchengerätes häufig den Eindruck großer Höhe.

Die Figuren verflüchtigen sich gleichsam. Sie werden ätherisch, wie die Steinfiguren gotischer Kathedralen, die wie „Wesen einer anderen Welt“ anmuten (Vöge).

Die schlanken Proportionen der zarten Figuren, der feinere Schnitt des Gesichtes, vor allem auch die bildlichen Darstellungen in Silberschmelz zeigen am ausdrucksvollsten diesen durchgeistigten Charakter. Auf dem Sockel der silbernen Marienstatuette im Louvre, die 1339 der Abtei von St. Denis geschenkt wurde, finden sich Darstellungen der Leidensgeschichte,

die auch rein inhaltlich schon die Gesinnung der Zeit kennzeichnen, in dieser Technik (Fig. 205, S. 235). Es ist wahrscheinlich, daß das transluzide Email in Frankreich entstanden ist. Der Schreiber des Inventars von Saint-Liège bezeichnet als den Herkunftsort Paris. Eine Kanne des Nationalmuseums in Kopenhagen in dieser Tiefschnittechnik zeigt als

Fig. 206. Patene in Lübeck. S. 238.

Silberstempel die heraldische Lilie, das Stadtzeichen der Pariser Goldschmiede im 14. Jahrhundert.

Zu den hervorragendsten Werken der französischen Schmelzkunst gehört ein Goldbecher mit zahlreichen Figuren aus dem Leben der heiligen Agnes in durchsichtigem Schmelz, der 1391 von dem Duc de Berry Karl VI. geschenkt wurde und sich heute im Gemmensaal des Britischen Museums befindet. Ein zweites Hauptwerk, das goldene Rössel von Altötting, stammt gleichfalls aus dem Schatze Karls VI., 1404 für ihn und seine Gemahlin Isabella von Bayern verfertigt. Auf einem altarartigen Aufbau sitzt die Madonna in einer Laube. Vor ihr knieen Karl VI. und ein Page. Am Fuße des Aufbaues, zu dem zwei Treppen hinaufführen, hält ein Knappe das Pferd des Königs.

Ein ähnliches Werk, der sogen. Kalvarienberg, der hauptsächlich wegen seiner Schmelzfarben berühmt ist, befindet sich im Domschatze zu Gran, ein Reliquiar in London.

Die plastische Kunst war hier schon zu einer mehr bildmäßigen Wirkung gekommen. Auch bildliche Darstellungen wurden in Email

Fig. 207. Kelch in Sigmaringen. S. 238.

ausgeführt. So der Anhänger im Berliner Kunstgewerbemuseum mit Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes, Goldmalerei auf dunklem Grunde, ein Werk Jean Fouquets († 1480).

Der französische Tiefschnittschmelz fand auch in anderen Ländern zahlreiche Nachahmung. Am bekanntesten sind die italienischen Arbeiten (siehe diese). Aber auch in Deutschland war diese Technik verbreitet. Die französische Kunst war hier von weitgehendstem Einflusse. Das Flügelaltärchen des Grafen Wolff-Metternich zu Gracht mit Darstellungen

des Weltenrichters, der Apostel, Fürbitterfiguren, Engeln und Madonnenstatuette ist auf Frankreich zurückzuführen. Eine ähnliche Arbeit befindet sich in Namur (andere in Sevilla und Mailand). Zu den wichtigsten Stücken zählt eine datierte Patene aus dem Jahre 1333 und eine Silberkanne mit dem Stempel von Paris im Nationalmuseum zu Kopenhagen und eine Patene mit thronendem Christus zwischen den Evangelistensymbolen und musizierenden Engeln auf dem Rande, in der Marienkirche zu Lübeck (Fig. 206, S. 236). Der Schmelz zeigt bei dieser, wahrscheinlich Lübecker oder schwedischen Arbeit, eine ungeschickte und wenig geübte Hand. Eine verwandte Arbeit im Nationalmuseum in Stockholm. Im Museum zu Sigmaringen befinden sich ein Kelch und Patene mit spitz zulaufenden Schmelzscheiben, darauf Verkündigung, Geburt, Gebet am Ölberg, Kreuztragung und Auferstehung und Knaufplättchen mit Figuren (Fig. 207, S. 237). Die große Kreuzigungsgruppe des Basler Domschatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum, reich mit Emails verziert, deutet dagegen auf den italienischen Kunstkreis (siehe diesen). Der Typ der Kreuzigung mit Maria und Johannes auf den Seitenarmen des Kreuzstammes, der aus gotischer Architektur herauswächst, kommt besonders in Frankreich vor (Sammlung Rothschild). Die Figuren selbst sprechen für Italien. Die Schmelzplättchen des Fußes tragen in der Zeichnung einen mehr deutschen Charakter (Fig. 208, S. 238). Die Kreuzigungsgruppe kann in Basel von einem Italiener entstanden sein. Auch der Krummstab des Basler Abtes von Brandis aus dem Jahre 1351 im Viktoria- und Albert-Museum aus

Fig. 208. Kreuzigungsgruppe in Berlin. S. 238.

dem Domschatze zu Basel gehört hierher. Unter starkem französischem Einflusse stehen auch die Figuren des Reliquiars des heiligen Johannes und Paulus und das Reliquiar des heiligen Markus auf der Reichenau, letztere mit italienischen Schmelzplatten verziert. Vermutlich haben auch in Köln Werkstätten dieser Art bestanden, hierhin gehört ein Hausaltärchen mit Silberschmelz in der Reiche Kapelle zu München.

Auch in Wien hat im 14. Jahrhundert eine leistungsfähige Schmelzerwerkstatt bestanden (vergl. Otto v. Falke, Zeitschr. für christl. Kunst 1906), die jedoch merkwürdigerweise den Grubenschmelz wieder aufnimmt. Der Goldschmied dieser Werkstatt hatte nämlich den Auftrag erhalten, den Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun zu ergänzen. Durch die lange Übung der alten Grubentechnik kam er dazu, auch andere Stücke auf die gleiche Art zu verzieren. Das Hauptwerk ist ein Ciborium (vor 1329) in Klosterneuburg mit reichen figürlichen Darstellungen aus dem Leben Christi und Figuren von Propheten in der rechtseitigen Kuppe und im Deckel (Fig. 209, S. 239). Hierhin gehört ein Ciborium in der Sammlung Pierpont Morgan mit Darstellungen aus der Passion, ein Ciborium im Kölner Kunstgewerbemuseum, ein Reliquienkästchen im Kestner-Museum zu Hannover, eine Büchse im Louvre und Kreuze in der Sammlung Schnütgen, in Frauenchiemsee und im Kölner Kunstgewerbemuseum (Fig. 210 f., S. 240 f.).

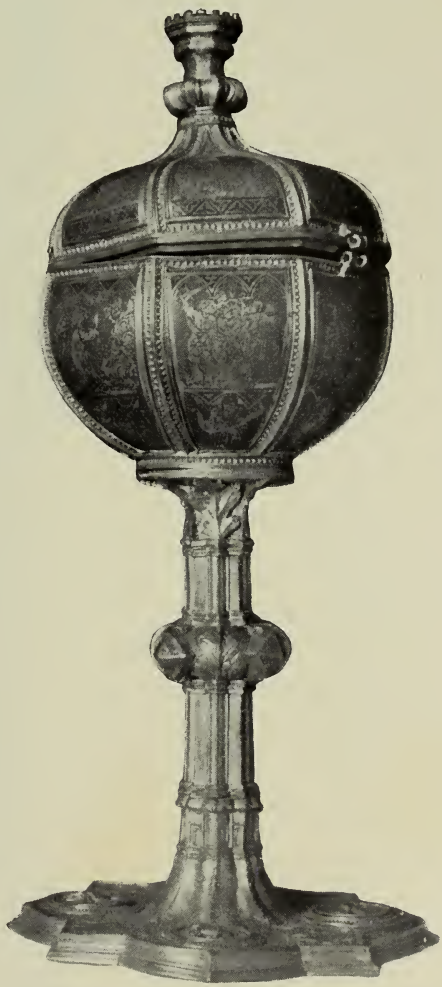


Fig. 209. Ciborium in Klosterneuburg. S. 239.

Auch in Aachen hat eine Silberschmelzwerkstatt bestanden. Ein Scheibenreliquiar im dortigen Domschatze trägt in den Zwickeln eines Kreuzes feine Emailtäfelchen mit Darstellung der Geißelung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung. Von Arbeiten unter französischem Einfluß sind in Aachen eine Anzahl anderer wichtiger Stücke erhalten:

das Reliquiar des heiligen Simeon mit Silberschmelzplättchen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, ein auf vier Säulchen ruhender Reliquienschrein, auf dem Simeon das Jesukind nahm, um es Gott zu opfern.

Fig. 210. Vortragkreuz der Sammlung Schnütgen in Köln. S. 239.

Simeon gegenüber steht die Gottesmutter, Tauben hinreichend, um den Sohn auszulösen. Auf dem mit Edelsteinen bedeckten Reliquiar sind kleine Schmelzplatten angebracht. Wahrscheinlich hat Jakob Lassen, der 1338 in Aachen als Goldschmied tätig war, dieses Reliquiar verfertigt (vergl. Beißel, Aachener Domschatz). Vom gleichen Meister stammt auch die

Büste Karls des Großen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts mit stark gewellter, an französische Emails erinnernder Haarstilisierung. Ein architektonisches Meisterwerk gotischer Kunst, eine dreitürmige Reliquien-

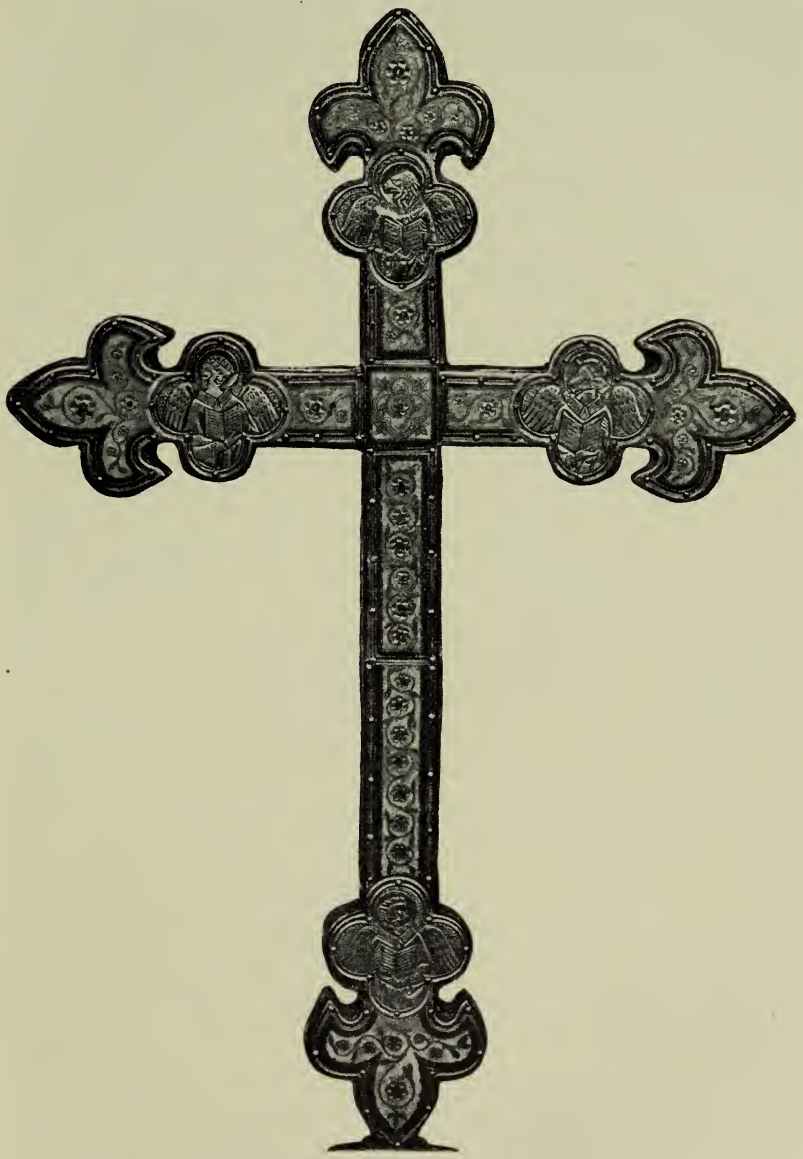


Fig. 211. Emailkreuz im Kunstgewerbemuseum zu Köln. S. 239.

kapelle aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist gleichfalls im Aachener Domschatze erhalten (Fig. 212, S. 242). Engel und Bischöfe tragen einen Reliquienschrein, der auf beiden Längsseiten in je drei Vier-

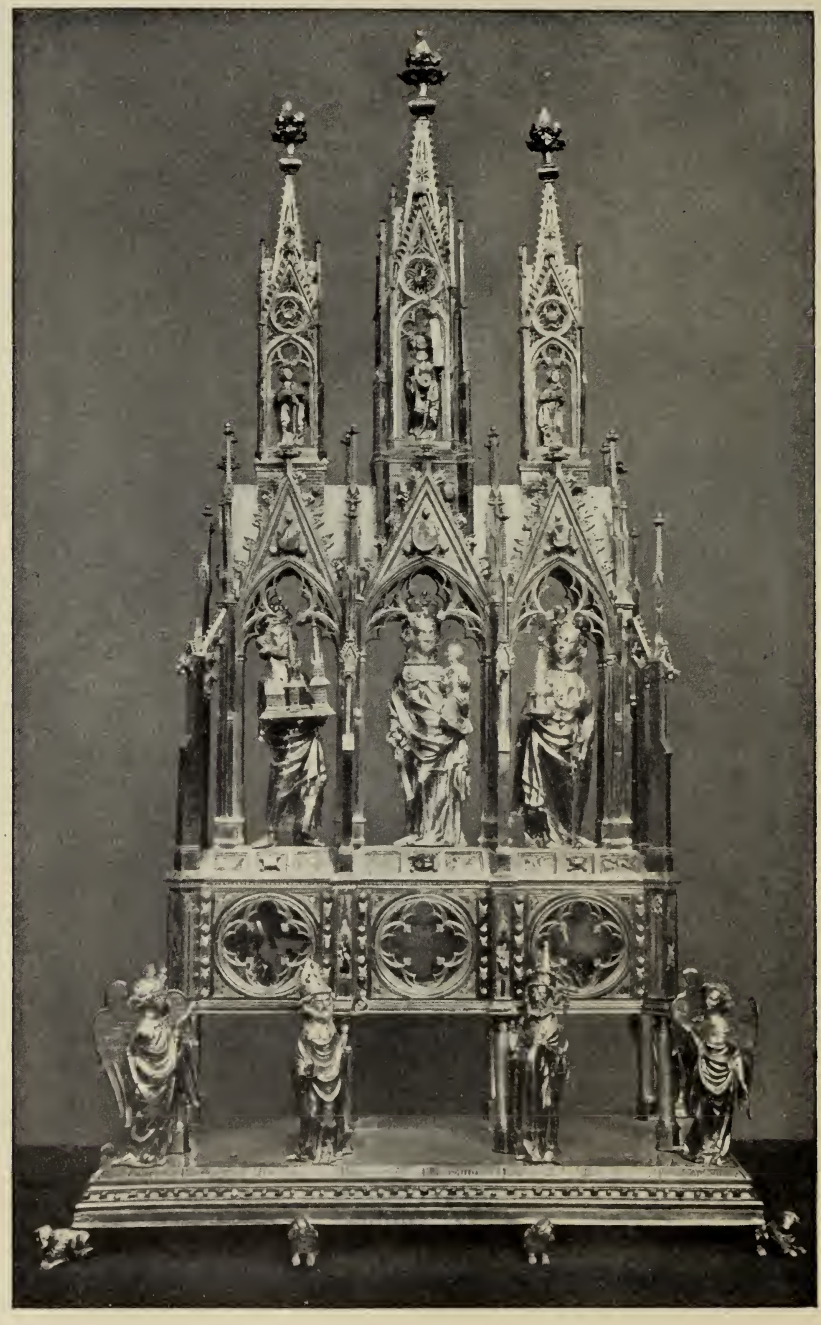


Fig. 212. Reliquienbehälter im Aachener Domschatze. S. 241.

pässen durchbrochen ist. Darüber erhebt sich eine freie Architektur in drei Spitzbögen mit Satteldach und ragenden Türmen. In den Arkaden

der Spitzbögen und den Giebeltürmen stehen frei im Raume plastische Figuren. An den Seiten des Aufbaues wachsen dünne Fialen empor, die für das Auge wie in weiter Ferne erscheinen. Ein zweites dreitürmiges

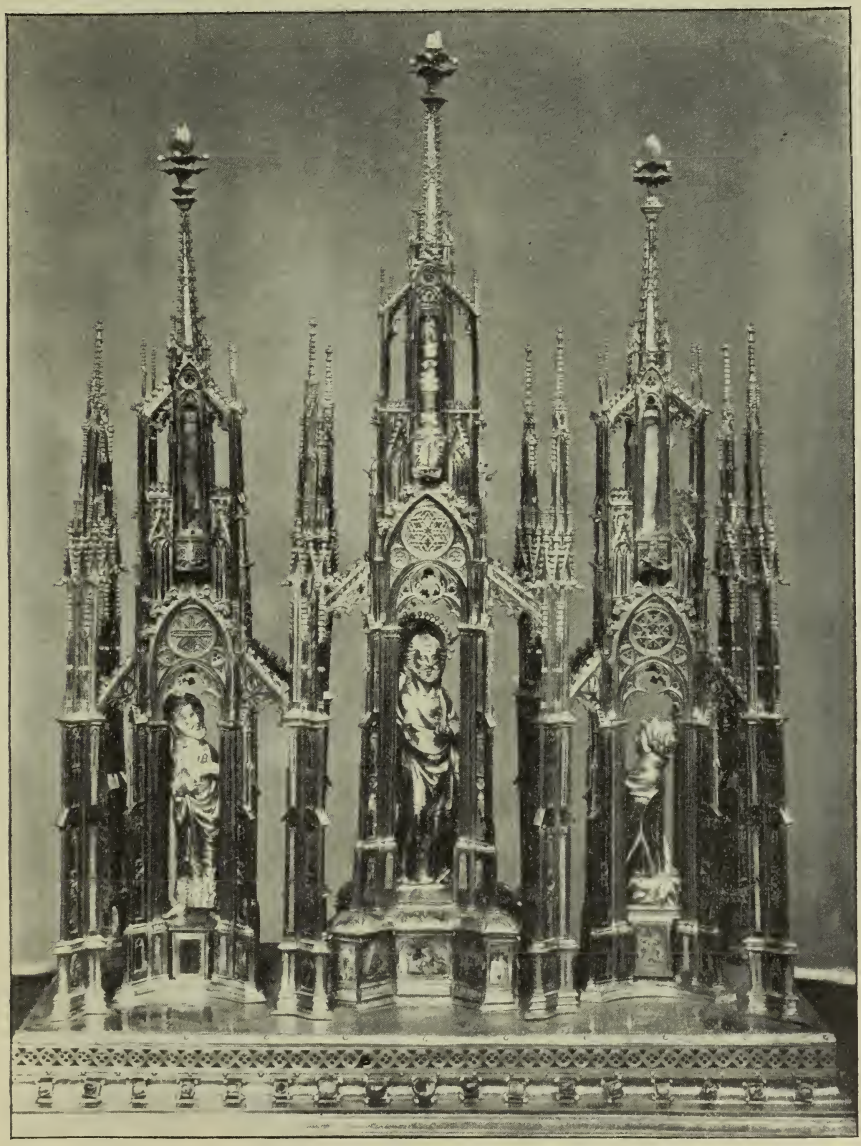


Fig. 213. Reliquiar im Aachener Domschatze. S. 243.

Reliquiar des gleichen Domschatzes ist noch vor 1400 vollendet (Fig. 213, S. 243). Der Fortschritt des architektonischen Aufbaues ist hier unverkennbar. Die durchbrochenen Turmaufbauten mit plastischen Figuren

sind von dünnen Strebepfeilern umgeben. Die Fialen ragen in verschiedenen Höhen in den Raum. Die Figuren selbst sind von der Pfeilerarchitektur völlig eingeschlossen. Am Fuße sind Emailplättchen eingefügt. Nach Beißel (a. a. O. S. 10) gehören diese Arbeiten wahrscheinlich der Werkstatt des 1391—1395 in den Aachener Stadtrechnungen genannten Goldschmiedes Wilhelm an. Von diesem „goltzsmet" heißt es, daß er „zwen silveren fläschen" ausführte, die man „schenckde deme hertzoge von Gelse", ferner werden „zwen kannen" von demselben Meister erwähnt (vergl. H. Loersch und Marc Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und ihre Merkzeichen. Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins XV, S. 71). Ähnlich vollendeten Charakter trägt ein Silbereinband aus St. Blasien noch um 1270.

Fig. 214. Christus vom Soester Patroklusschrein in Berlin. S. 244.

Das übrige Deutschland verfügt nur über wenige architektonische Werke der gotischen Zeit.

In Westfalen, dem Lande des eigentlich romanischen Stiles, gewährt man der Gotik nur zögernd Einlaß. Die architektonischen Formen, besonders die Statuen behalten etwas Schwerfälliges.

Im Domschatz zu Osnabrück befindet sich der sogenannte Reginaschrein in frühgotischer Architektur ohne Figuren, wahrscheinlich von 1312, und in der dortigen Johanneskirche ein silberbekleideter Reliquienschrein in Form einer Kirche mit Maßwerkfenstern, Strebepfeilern und Satteldach. Auch die sogen. güldene Kirche in der Johanniskirche zu Lüneburg ist ohne Figuren ausgebaut. In den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört der Soester Patroklusschrein (Fig. 214, S. 244) im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, von Meister Zigefried aus dem Jahre 1313, mit kreuzförmigem Grundriß, Satteldach, Kreuzblumen, Krabben, Fialen. Auf den Langseiten vor den spitzbogigen Feldern stehen auf hohem polygonen Sockel die Apostelfiguren, auf den Stirnseiten Maria mit dem Kinde und Christus, auf dem einen Querarm Patroklus in voller Rüstung, auf dem anderen ein Bischof, vermutlich der heilige Bruno. Die Figuren sind hoch heraus-

Fig. 215. Schrein in Rhynern. S. 246.

Fig. 216. Schrein in Lippborg. S. 246.

gehoben vor einem Hintergrunde mit unendlichem Rankenmuster. Die Gestalten in weichem, großzügigem Faltenwurfe herausgearbeitet, zeigen in den Köpfen, deren Ausdruck in vollendetster Weise aus dem Metallcharakter heraus lebendig wurde, gewisse heimische Eigentümlichkeiten, besonders in der Schulterhaltung des Patroklus.

Etwas jünger sind die Schreine des heiligen Permerius und der heiligen Kordula in Osnabrück, einschiffige Anlagen mit Silberfiguren.

Fig. 217. Büste in Breslau. S. 248.

Zur norddeutschen Kunst gehört auch der Schrein des heiligen Kosmas und des heiligen Damianus in der Michaeliskirche zu München um 1400, mit vielen Figuren, nicht so plastisch wie bei den genannten Schreinen und mehr der rheinischen Kunst zuzuzählen.

Noch an den Patroklusschrein erinnert der Schrein der heiligen Regina (1457) in Rhynern mit zahlreichen Figuren (Fig. 215, S. 245).

Der Reliquienschrein zu Lippborg (Kunstdenkm. Westf. 6. Taf. 49, 50) von 1498 zeigt einen Aufbau mit vier Eckstrebepfeilern; auf den Langseiten, in spätgotischen Arkaden, die zwölf Apostel, auf den Giebeln Papst- und Bischofsfigur. Ein Schriftband trägt die Worte: Johan tom lochove tempelerer und hermen honckhus tempelerer (Fig. 216, S. 245).

Im Laufe des 15. Jahrhunderts zeigt die Kunst der Reliquienschreine große Neigung zu bildmäßiger Darstellung und zu Reliefs. Die Figuren des Bürgereidskristalles von 1444 von Hans von Laffer aus dem Lüneburger Ratssilber im Berliner Kunstgewerbemuseum sind flach in die Architektur eingefügt.

Bei einem Reliquiar im Dome zu Krakau sind bereits bildliche Darstellungen unter spätgotischen Bögen eingefügt. Die Anschauung der Zeit ist malerischer geworden.

Ganz flach gehalten sind die Figuren des Schreines der heiligen

Fortunata und des heiligen Genesius, eines Schreines in St. Emeram und Tafeln im Domschatze zu Aachen.

Bildreliefs in Silber getrieben zeigt auch der Schrein der Makkabäischen Brüder aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in St. Andreas zu Köln. In architektonischer Gliederung schildern die Reliefs unter flachen Baldachinen Szenen aus dem Leben Christi und dem Martyrium der ge-

Fig. 218.

Fig. 219.

Kopfreliquiare in Aschaffenburg. S. 249.

nannten Brüder, die Schmalseiten zeigen je ein großes Relief, die Himmelfahrt Mariä und Aufnahme der Makkabäer in den Himmel, Krönung Mariä und Belohnung der Mutter der Brüder.

Mit der größeren Fähigkeit bildlicher Darstellung in den anderen Künsten findet auch in den Reliquienschreinen das Relief eine größere Aufnahme, anderseits wächst die Fähigkeit, Statuen in größerer plastischer Realität, besonders in der Fältelung des Gewandes hervorzubringen. Es erscheint hier als besonderes Merkmal der fortschreitenden Gotik zur Renaissance, daß viele Freistatuetten geschaffen wurden, die neben den

Kopfreliquiaren und der architektonischen Abhängigkeit der romanischen Zeit eine neue individuelle Existenz betonen.

Reliqienbüsten sind aus der gotischen Zeit in großer Anzahl vorhanden. Ein Büstenreliquiar eines Heiligen von 1345 im Bayerischen Nationalmuseum, ein ähnliches in Paderborn zeigen noch einen starren

Fig. 220. Madonna in Osnabrück. S. 250.

symmetrischen Ausdruck; fortgeschrittener ist das Kopfreliquiar der heiligen Dorothea aus dem 15. Jahrhundert im Museum schlesischer Altertümer in Breslau. Die Heilige mit Krone hält den Kopf leicht vorgeneigt, die Züge sind weich herausgearbeitet (Fig. 217, S. 246).

Von männlichen Kopfreliquiaren ist am bekanntesten das Kopfreliquiar Karls des Großen im Domschatz zu Aachen. In der Adalbertkirche daselbst die Büste des heiligen Adalbert. Ferner ein Kopfreliquiar des Papstes Kornelius im Kornelimünster aus dem Ende des 14. Jahrhunderts,

der Reliquienkopf eines Heiligen in Havixbeck in Westfalen und die Reliquienbüste des Bischofs Zeno im Germanischen Museum zu Nürnberg. In der Stiftskirche von Aschaffenburg befinden sich zwei Kopfreliquiare des heiligen Petrus und des heiligen Alexander von 1473, vom Goldschmiede Hans Dirmsheim auf Löwen mit reichen Tiaren und Blattschmuck (Fig. 218 f., S. 247 f.). Aus dem 15. Jahrhundert das Haupt des heiligen Marsus im Dome zu Essen in mehr naturalistischer Bildung. Die größte Büste aus dem 16. Jahrhundert in St. Paul zu Lübeck.

Allmählich werden die Einzelstatuetten zahlreicher, wie im Herannahen der Renaissance auch die plastische Fähigkeit größer wird. Dies äußert sich besonders bei einer Anzahl von Marienstatuetten. Eine Marienfigur im Kaiser-Friedrich-Museum mit Inschrift „1482 hat meister Heinrich Hufnagel, goldschmid von Augspurg das Marienbild gemacht". Ähnliche Statuetten befinden sich im Berliner Kunstgewerbemuseum und im Louvre, andere in Emmerich (1480), (ebendort eine Kreuzigungsgruppe in Silber, 1450 bis 1460,) eine Madonna, noch auf gotischem Untersatz in Xanten (Kölner Arbeit), ebenso eine im Erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Augsburg und in Aachen.

Fig. 221. Heiliger Georg in Hochelten. S. 250.

Diese Statuen waren häufig an Gesicht und Händen bemalt, ein charakteristisches Zeichen für den Naturalismus der Zeit.

Im 15. Jahrhundert war besonders die Kölner Goldschmiedeplastik berühmt. Der Kölner Jean Steclin lebte in Valenciennes, wo er ein Silberreliquiar mit der Gestalt des heiligen Martin zu Pferde herstellte.

Eine Madonnenstatue auf einem Throne sitzend, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, ist in Osnabrück erhalten, ebendort die Statuen des heiligen Petrus und des heiligen Paulus. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Madonna besitzt ein heiliger Michael in der Klosterkirche zu Hochelten

Fig. 222. Apostelfiguren in Münster i. W. S. 250.

(Fig. 220 f., S. 248 f.). Diese Figuren (ein Verzeichnis von 1559 im Staatsarchiv zu Osnabrück erwähnt noch zehn andere) stammen vielfach von Reliquienschreinen. Der Stil der Figuren des Patroklusschreines findet sich bei anderen Statuen (Dom zu Münster) wieder (Fig. 222, S. 250).

Im Berliner Kunstgewerbemuseum findet sich ein Reliquienbehälter mit der Figur des heiligen Georg, von wilden Männern getragen, ein

ähnlicher im Besitze der St. Georgi-Bruderschaft in Elbing (Fig. 223, S. 251). Eine ähnliche Figur am Bürgereidskristall in Berlin, ein St. Georg von 1470—1490 im Nationalmuseum zu München. Ein heiliger Petrus

Fig. 223. St. Georgstatuette in Berlin. S. 250.

(um 1500) im Dom zu Aachen ist von einem Goldschmied Hans von Reutlingen verfertigt (Fig. 224, S. 252).

Wie die Reliquienschreine und plastischen Figuren für eine Wirkung im Raume innerhalb eines architektonischen Ganzen berechnet waren, so stellten die weiten Räume der Kirche auch an das kirchliche Kleingerät,

besonders an die Monstranzen, in Bezug auf Raumwirkung größere Anforderungen. Der Reiz gotischer Monstranzen und Reliquiare mit architektonischen Aufbauten liegt in der zierlichen Gliederung der anstrebenden Türmchen und Fialen, in der Fähigkeit, das Ragen und Herauswachsen dieser Gebilde wie in weiter Ferne zum Ausdruck zu bringen. Die künstlerischen Mittel sind hier unerschöpflich und mit feinstem Verständnis in Anwendung gebracht.

Fig. 224. St. Petrus im Dome zu Aachen. S. 251.

Wasserspeiende Drachen werden an der Giebelung in die Luft hinausragend angebracht, für die Vorstellung so den Eindruck großer Höhe vermittelnd.

Die Reliquiarien, aus denen sich die Monstranz herausgebildet hat, reichen ins früheste Mittelalter zurück. Die Monstranz als Trägerin der Eucharistie kam erst im 14. Jahrhundert durch ein Dekret Klemens V. über das Fronleichnamsfest in allgemeinen Gebrauch. Von entscheidendem Einfluß auf die Ausbildung ist die Form des Hostiengehäuses, das entweder als flache Scheibe der Hostie entsprechend oder als Glaszylinder vorkommt. Erstere Form veranlaßte eine mehr zentrale Entwicklung, letztere den aufsteigenden, eigentlich gotischen Aufbau (vergl. Zeitschr. f. christl. Kunst 1901). Die jüngeren Monstranzen wachsen turmartig mit Zinnen und Giebeln empor. Durchbrochene Strebepfeiler, Maßwerk, Wasserspeier, kleine Statuen, Geländer sind hier wie bei den gotischen Kathedralen angebracht. Die frühen Monstranzen zeigen einen einfachen Aufbau, der Fuß paßartig eingezogen mit aufsteigenden Kanten, der Knauf mit Maßwerk bedeckt. darüber als Mittelstück des turmartigen Aufbaues der Glaszylinder für die Monstranz, der von seitlichen Architekturen gehalten wird. Besonders reich an solchen Monstranzen sind die Rheinlande und Westfalen (Fig. 225 ff., S. 253 ff.).

Eine noch einfache Monstranz mit rundem Fuß, Kristallzylinder und kleinen Türmchen befindet sich in St. Andreas zu Köln. Bei einer Monstranz in der Schatzkammer des Domes ist die Gliederung der reichen Fialenarchitektur von klarer Übersichtlichkeit (desgleichen Monstranz in St. Kolumba in Köln).

Eine mehr in die Breite gehende Entwicklung des Aufbaues zeigen Monstranzen zu Frankfurt a. M., Eltville, Gräfrath, Brauweiler, Aachen, Trier, Düsseldorf, Xanten. Hier liegt eine fortgeschrittene architektonische Bildung vor, wie sie am Ende des Mittelalters auch in der großen Architektur zum Ausdruck kommt. Die gestreckte hinauswachsende Tendenz schwindet. Über den Fuß legt sich eine starke Horizontale als Fundament des ganzen Aufbaues. Das architektonische Prinzip wird allmählich verdrängt zu Gunsten einer malerischen Auffassung. Krauses Blattwerk und spätgotische Bögen werden zu dichten Kränzen aneinandergereiht (Monstranz in Gmunden). Alles drängt auf eine zentrale Anordnung. Der Kristallzylinder wird durch eine Rundscheibe verdrängt.

Die einzelnen Architekturteile schieben sich vollkommen ineinander, sie verwachsen wie eine Dornenhecke (Monstranz zu Tiefenbronn). Über dem Glaszylinder dieser Monstranz ist das Abendmahl aus kleinen plastischen Figuren dargestellt (Fig. 228, S. 256).

Bei einer Monstranz, Anfang des 16. Jahrhunderts, im Besitze des Fürsten Karl Friedrich zu Öttingen-Wallerstein, ist ein viereckiger Reliquienbehälter von hohem architektonischem Gerüst umgeben, das hier nur mehr als Träger für kleine Statuetten von Heiligen dient. Dasselbe gilt von einer Monstranz von St. Moritz in Augsburg, bei der in gleicher Weise die Horizontale stark betont ist. Der Schaft der Monstranzen wird häufig zum gotischen Pfeiler, der nach oben in krauses Blattwerk und zahlreiche Kreuzblumen auswächst (Monstranzen zu Eltville und in der Domkirche zu Frankfurt). Um die einfachere Architektur älterer

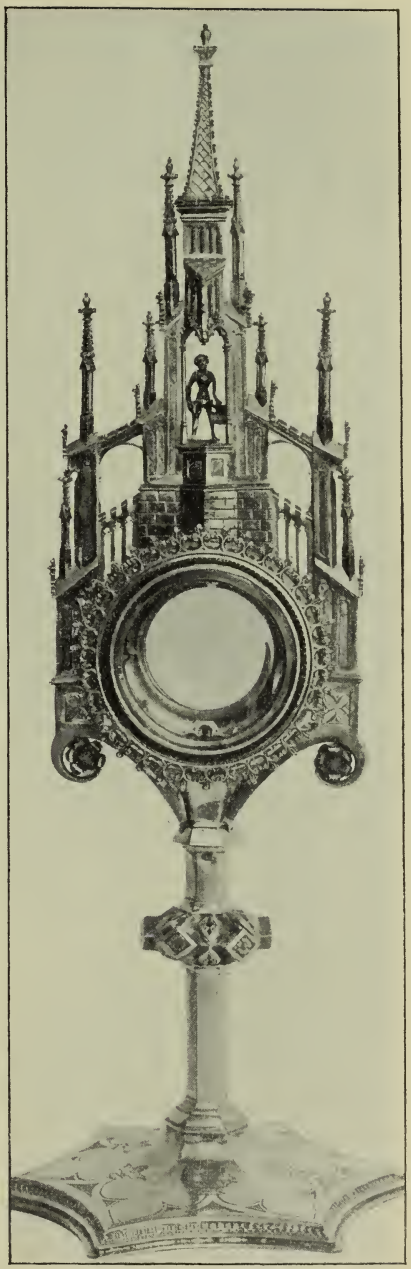


Fig. 225. Monstranz in Burg Eltz, 14. Jahrhundert. S. 252.

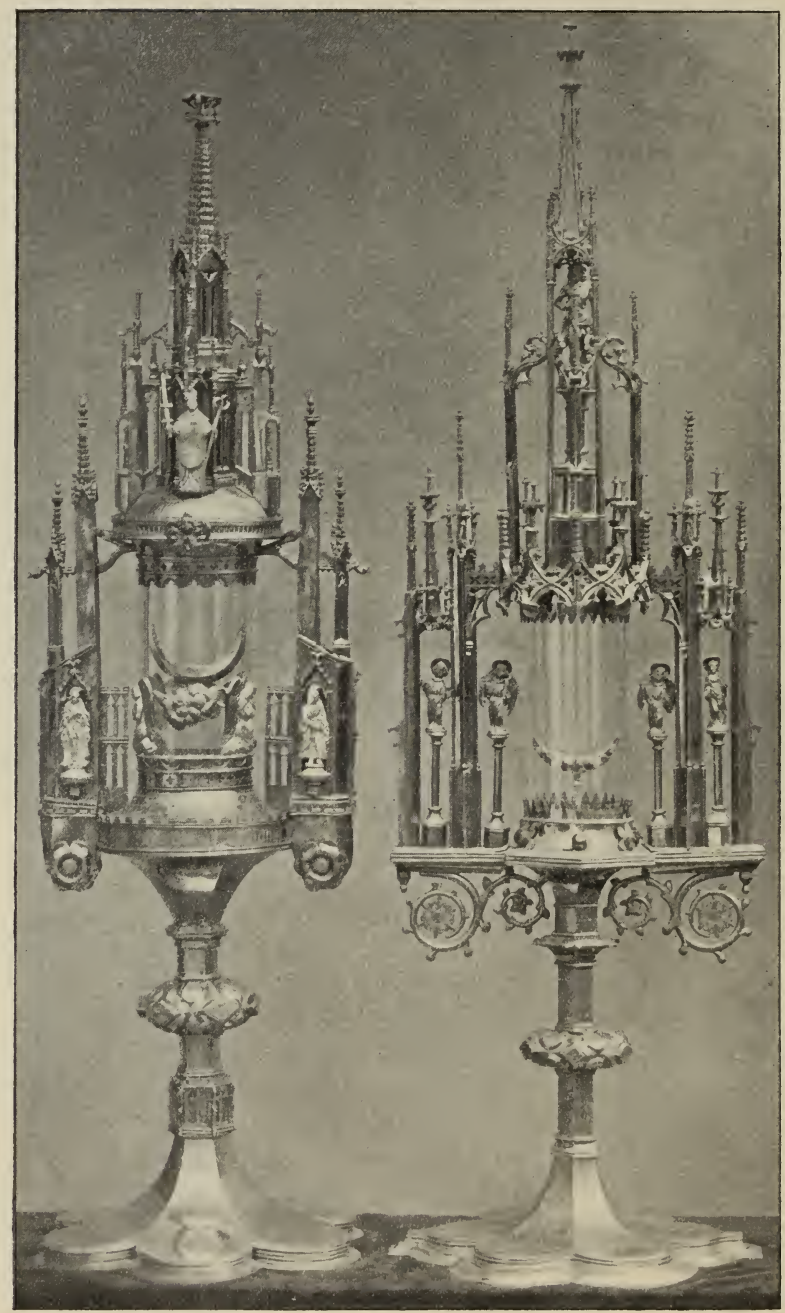


Fig. 226. Monstranzen zu Freckenhorst und Lisborn. Ende des 15. Jahrhunderts. S. 252.

gotischer Monstranzen dem jüngeren Geschmacke annehmbar zu machen, findet man diese bisweilen mit Schmuckstücken der Renaissance behangen

(Monstranz in Überlingen). — Spätgotische Monstranzen mit reichen Strebekonstruktionen in Nimbeck und Strälen (vergl. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, I.).

Bei den Ciborien und Ostensorien sprechen ähnliche Gesichtspunkte mit, besonders schöne Exemplare in der Sammlung Schnütgen in Köln (Fig. 229, S. 257), Arbeiten der Rheinlande und Westfalens zeichnen sich hier durch Schlankheit der Form und des Schaftes aus, vergl. auch Fig. 230, S. 258.

Auch beim Kelch sprechen ähnliche Momente mit. Im Gegensatz zum romanischen Kelch nimmt der gotische Kelch ein organisches Wachstum an. Die Kelchkuppe entfaltet sich allmählich wie die Blüte einer Pflanzenstaude (vergl. Fig. 231, S. 259 die romanische Form).

Die Halbkugelform des Kelches verengert sich im 14. Jahrhundert nach unten. Fuß und Spiegel der Patene werden paßartig eingezogen. An Stelle der schweren am Boden haftenden Rundform des Fußes treten abgekantete und spitz zulaufende Flächen. Der Nodus wird mit Maßwerk, sechs Zapfen (für die Buchstaben Jhesus oder Maria) und gotischen Architekturen verziert (Fig. 232, S. 260). Zur Übergangszeit gehören ein Kelch aus dem Ende des 12. Jahrhunderts mit rundem Knauf und Kuppe in St. Aposteln in Köln und ein Kelch von 1260 in der Nikolaikirche zu Berlin, überfangen mit reichem Blattwerk und Figuren. Die Ranken sind hier bereits zu Weinlaub ausgebildet. Diese Betonung des

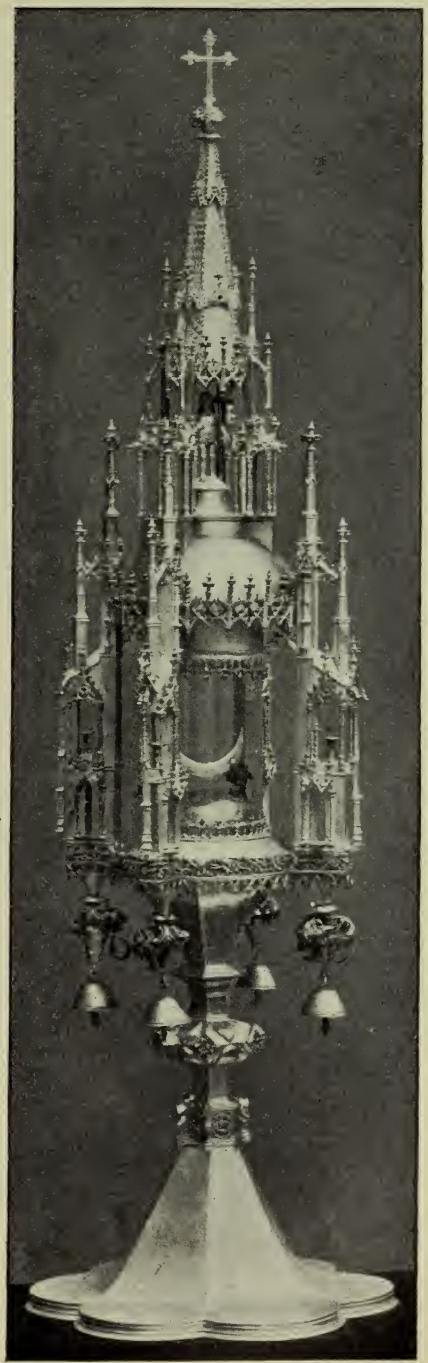


Fig. 227. Monstranz von Waltrop i. W. um 1500
S. 252.

organischen Wachstums wird zum Leitmotiv der weiteren künstlerischen Ausgestaltung. Ein Kelch mit emporwachsendem Laubwerk als Schaft, auf dem Knauf Pelikan und Adler in der Petrikirche zu Soest (Fig. 232. S. 260), der neben dem Kelch von Lippstadt den Fortschritt organischen Wachstums zeigt. Ein besonders charakteristisches Beispiel für die organische Einheit des Ganzen besitzt die Brüderkirche zu Braunschweig in einem völlig mit Rankenwerk überzogenen Kelch, dessen Schaft als beschnittener Weinstock gedacht ist. Ein Kelch im Dome zu Osnabrück, eine Arbeit des Engelbert Hoffleger aus Cösfeld (1468) ist in gleicher Weise mit Ranken bedeckt. Der Knauf in Form einer Architektur trägt Apostelfiguren (Fig. 233, S. 261).

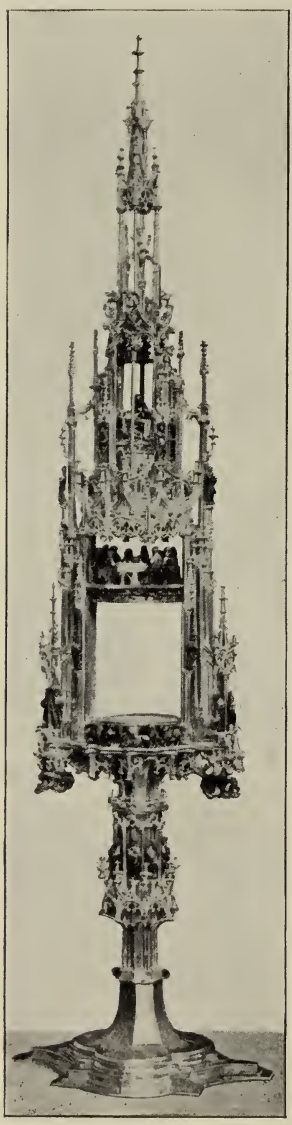


Fig. 228. Monstranz zu Tiefenbronn. S. 253.

Ein Kelch zu St. Marien in Wismar von 1501 zeigt durchbrochen gearbeitetes Weinlaub und naturalistisches Rankenwerk. Eine Gruppe hervorragender Kelche mit Blattwerk und Architekturformen auch in der Marienkirche zu Rostock. (Einer aus dem 15. Jahrhundert von dem Goldschmied Andreas Reimers, der später nach München ging und im dortigen Zunftbuche als erster genannt wird.) Ein Kelch von 1575 im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigt mannigfach durchbrochenes Weinlaub, Trauben und reiches Rankenwerk. Der Rand des Fußes ist sogar in Form einer Weinstockranke ausgebildet (Fig. 234, S. 262).

Sorgfältige Ausmessungen einer großen Anzahl älterer Kelche in Deutschland und Frankreich durch Bock (vergl. Fr. Bock, Das hl. Köln, Leipzig 1858) haben zur Annahme geführt, daß im Mittelalter die Höhe der Kelche fast nach einem bestimmten, feststehenden Gesetze gleichmäßig eingehalten wurde und die von 17—22 cm selten übersteigt.

Hierin liegt für die Herstellung der Kelche ein gewisses Schema, das wie die Form des Kelches selbst handwerklich wiederholt wurde.

Ihre große unübersehbare Anzahl (St. Marien in Wismar besaß 1530 allein 47; vergl. die Schatzverzeichnisse und Heiligtumsbücher, ein Hallenser

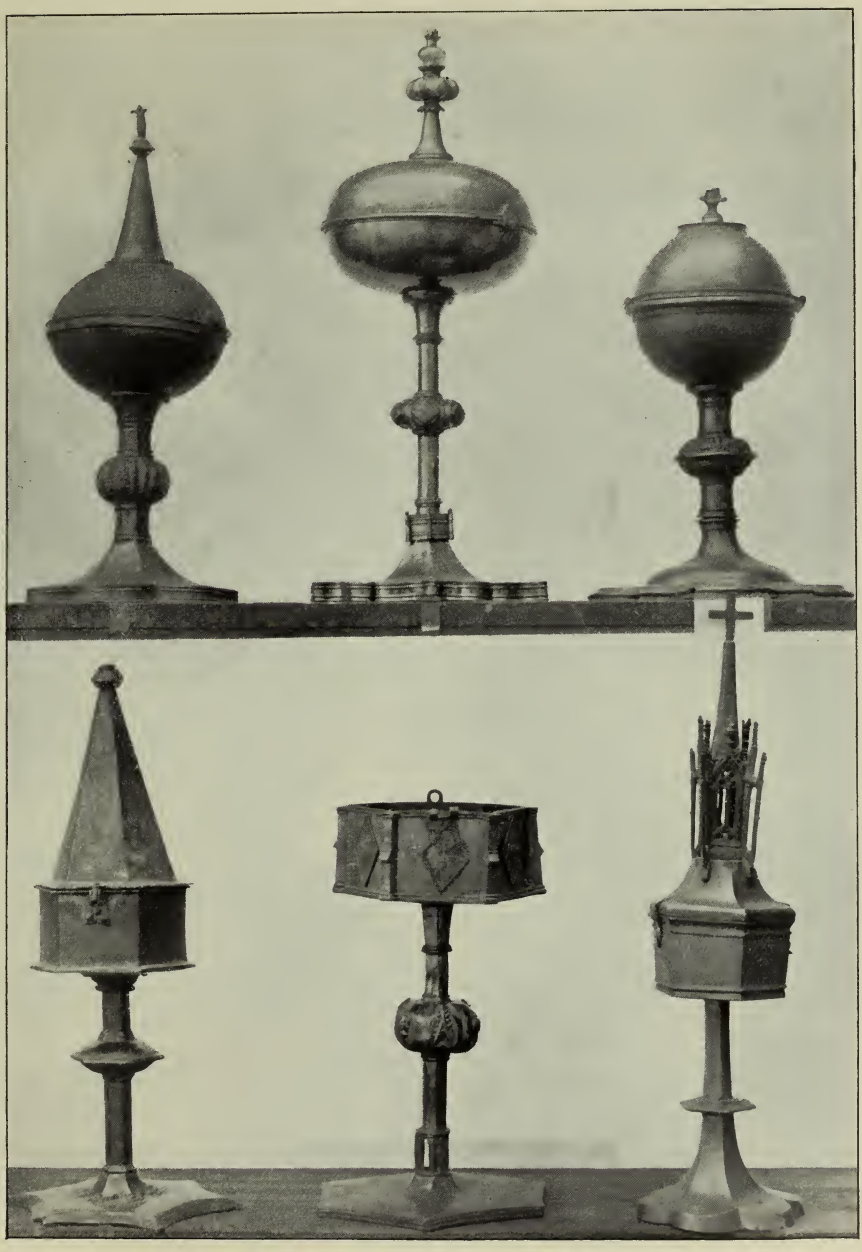


Fig. 229. Ciborien der Sammlung Schnütgen in Köln. S. 255.

von 1520) ist in gleicher Weise wie die Herstellung der Monstranzen, Kreuze und anderen Kirchengerätes auf zahlreiche handwerkliche Betriebe zurückzuführen. In ihrer verwandten Gestaltung sind diese Arbeiten in gewisser Beziehung durch Vorlagen zu erklären, wie sie in Kupferstichen

noch erhalten sind (vergl. M. Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst 1893). Ein Bischofstab und Rauchfaß von Martin Schongauer (B 106 und 107) war in zahlreichen Abdrücken verbreitet. Eine Kopie nach dem Rauchfaß wurde von dem in Bocholt ansässigen Israhel von Meckenem, eine andere

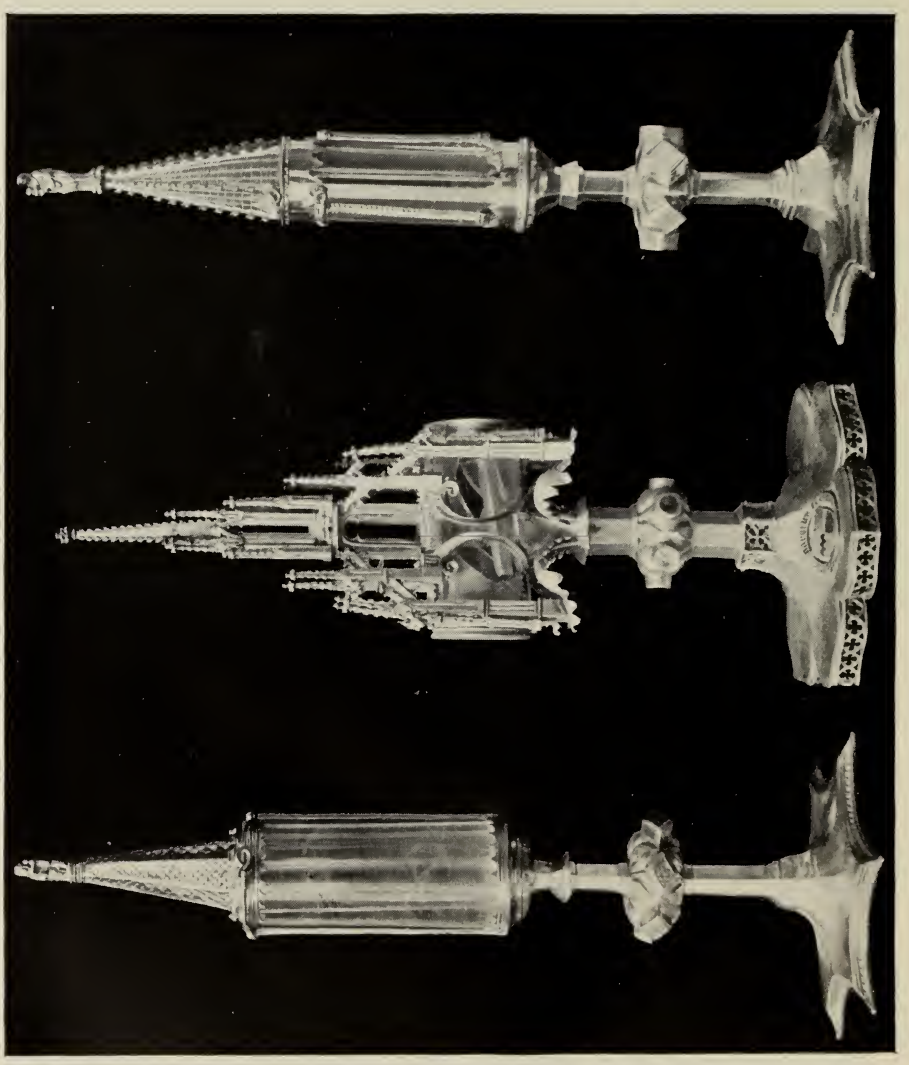


Fig. 230. Reliquien-Ostensorien von Hochalten und Gräfrath. S. 255.

von dem kölnischen Monogrammisten I. C. ausgeführt. Von dem ersteren stammt ein Entwurf zu einem Doppelpokal in Nürnberg (Fig. 235, S. 262). Von einem niederländischen Goldschmied mit dem Buchstaben W. stammt der Entwurf zu einem Bischofstab und mehrere Vorlagen für Monstranzen und Chormantel schließen. Der Entwurf zu einer Prachtmonstranz (Albertina B IV. 359. 5.) geht auf den Goldschmied

Alart Duhameel zu Herzogenbusch zurück. Der eckige Fuß ist mit Laubwerk verziert.

Silberne Rauchfässer, die auf ähnliche Vorlagen zurückgehen können, befinden sich in Eltenberg, Emmerich, Boppard, Trier, Lutenstetten (N.-Österr.).

Fig. 231. Kelch von Silos. S. 255.

Ein Anhänger mit gravierter Madonna des Meisters E. S. war vor einigen Jahren im Kunsthandel (Fig. 236, S. 263).

Während derartige Arbeiten über eine charakteristische künstlerische Note verfügen, ist dies bei der großen Masse gotischen Kirchengerätes nicht der Fall. Wie die Erzeugnisse der mittelalterlichen Klosterwerk-

statt durch die gemeinsame Arbeit innerhalb der Genossenschaft häufig ein gewisses handwerkliches Schema annehmen, so sind überhaupt in der gotischen Kunst vielfach rechnungsmäßig gewonnene Formeln (bei den Steinmetzen gotischer Kathedralen) ausschlaggebend. Es ist daher schwierig,

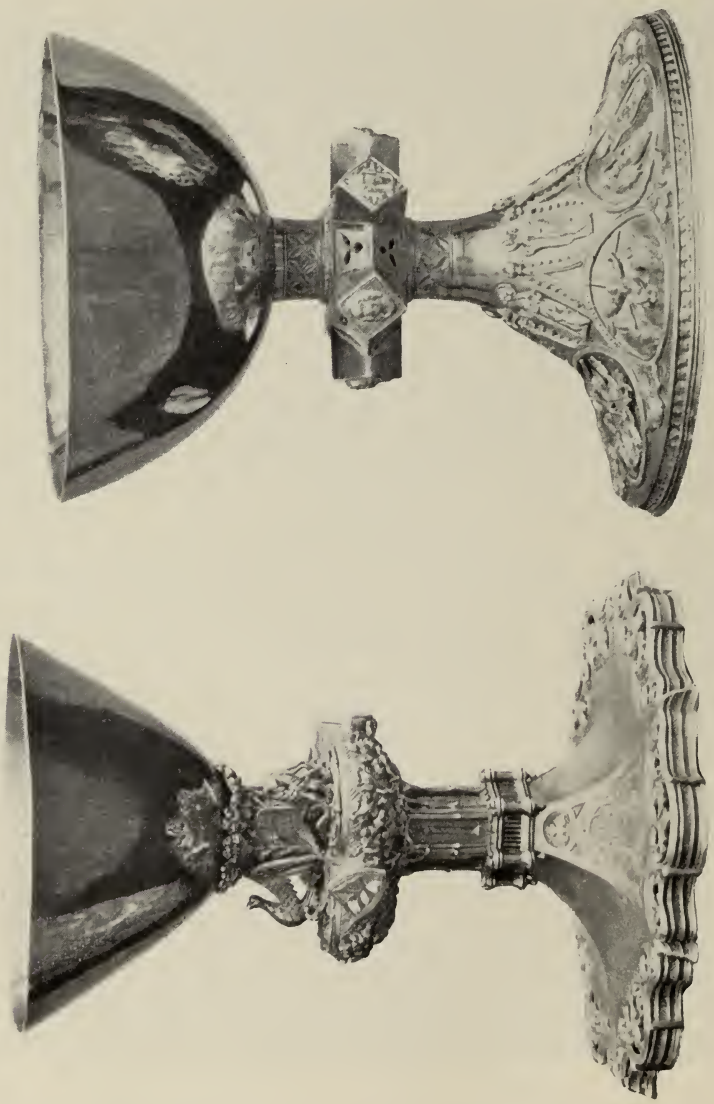


Fig. 222. Kelche von Soest und Lippstadt. S. 256.

bei den vielen Übereinstimmungen dieser Arbeiten individuell künstlerische Gruppen zn unterscheiden. Erst als die künstlerische Übung an den Laienbetrieb überging (wie auch schon bei den Künstlern der Maßschule S. 182 f.), sind starke künstlerische Eigenarten erkennbar. Als im ausgehenden Mittelalter die Kunst überhaupt weltlicher wurde, treten diese persön-

Fig. 233. Kelch in Osnabrück. S. 256.

lichen Momente stärker hervor. Die Renaissance läßt in der Folge starke künstlerische Individualitäten in ihrer Entwicklung erkennen, um dann in den Zünften eine handwerkliche Produktion zu erzeugen, die dem Schaffen innerhalb der Klosterwerkstätten des Mittelalters nicht unähnlich ist.

Die weltliche Goldschmiedekunst in gotischer Zeit.

Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war die Kunst weltlicher und naturalistischer geworden. Die organische Natur wird in größerem Umfange in die künstlerische Formengebung mit hineingezogen. Die abstrakten Gesetze der menschlichen Natur nehmen einen

Fig. 234. Kelch in Berlin. S. 256.

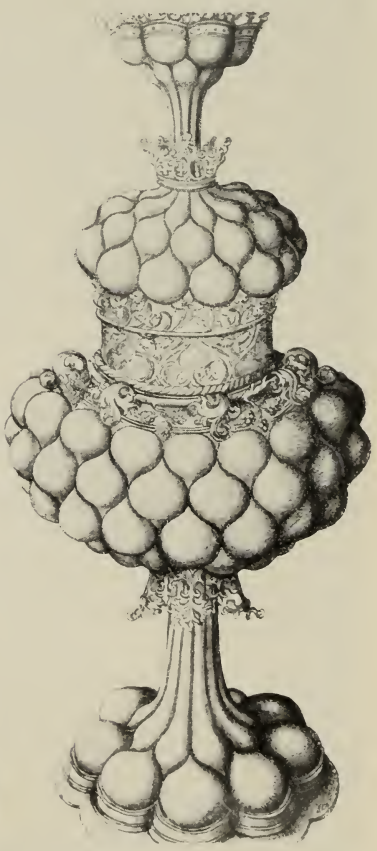


Fig. 235. Doppelpokal von I. von Meckenem. S. 258.

realeren Ausdruck an. Darstellungen wilder Männer gehören jetzt zum beliebtesten Thema der Zeit. Diese Waldmänner spielen in Beziehung zur Natur eine ähnliche, allerdings gröbere Rolle wie die Schäfer im Rokoko. Sie erscheinen als Träger von Gefäßen und Bechern an Stelle der Drachen und Löwenklauen früherer Jahrhunderte.

Besonders im Gerät, in den zahlreichen Bechern, Kannen und Pokalen kommt der weltliche Charakter der Zeit am stärksten zum Ausdruck. Die Becher mit ausladendem Rande (der Körper häufig in gotischer Drehung, mit Buckeln, deren Spitzen ineinandergreifen) sind am Fuß, Körper und Deckel mit gotischen Blattkränzen, auf dem Körper mit gotischem Laubwerk, Ranken und Tieren oder Lie-

Fig. 236. Anhänger nach dem Meister E. S. S. 259.

besgartenszenen verziert. Der Deckelknauf wächst in gotisches Laubwerk aus.

Die Becher auf drei Füßen werden meist von wilden Männern mit Schilden oder anderen weltlichen Figuren getragen. Becher dieser Art im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum, der Sammlung Rothschild und im Britischen Museum. Ein Becher im South Kensington Museum zeigt auf dem Deckel eine mittelalterliche Burganlage, die Füße sind zu Toren ausgestaltet, der Körper als Gemäuer charakterisiert, trägt einen Zinnenkranz mit Türmchen (Fig. 237, S. 264). Die mittelalterliche Burg verkörpert dergestalt überhaupt durch ihre Lage auf hohem Berge mit dem

Hinaussehen in weite Ferne die alte Neigung der Gotik ins Weltliche übertragen.

Mit dem Zeitalter der Kreuzzüge und des Rittertums waren die Menschen mit fernen Ländern und vor allem mit deren Erzeugnissen bekannt geworden. Diese spielen jetzt auch in der Goldschmiedekunst eine Rolle, indem man fremde und seltsame Materialien, wie später im Zeitalter der Entdeckungen, in Gold und Silber faßte und als Gerät verwendete.

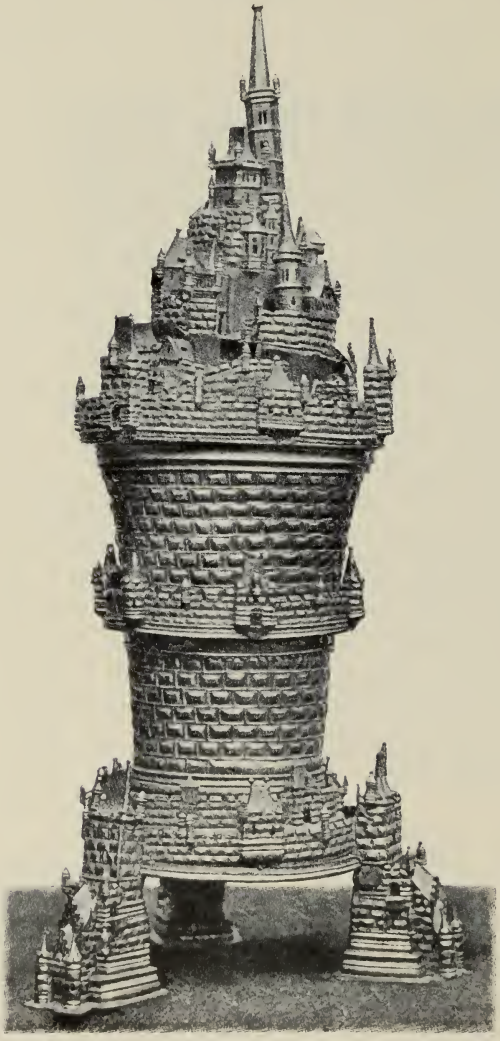


Fig. 237. Becher in London. S. 263.

Schon bei einer Taufschale des Herforder Schatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum aus dunkelgrünem Serpentin, der im 11. Jahrhundert für sehr kostbar galt, ist auf dem Rande die Seltenheit des Materiales durch eine große Inschrift angebracht: „Nur selten bereichert uns Afrika mit einem so herrlichen Geschenke."

In gotischer Zeit waren gefaßte Kristalle (Pokal in Wien), dann gemasertes Holz aus Buchsbaum (Doppelpokal des Mainzer Erzbischofs Schenk von Erbach und Becher in London) in Silberfassung auf gotischem Fuß besonders beliebt (Fig. 238, S. 265). Als besondere Seltenheiten werden „Natternzungen" (Haifischzähne) gefaßt. Ein Seladon „Purtzlan Trinckgeschir" in gotischer Montierung, um 1435, befindet sich in den Sammlungen zu Kassel, nebenbei das älteste in Europa eingeführte Porzellanstück. Es „hatt hiebevor ein Graff von Catzenelnbogen auß Orient mitt sich in diese Landte brachtt".

Auch Straußeneier kommen in gotischer Fassung vor, von durchbrochenen Bändern mit Blattkränzen gefaßt (Bayerische Schatzkammer). Besonders die Trinkhörner wurden als „Greifenklaue" in Silberfassung

und gotischer Architektur aufs reichste ausgestattet. Das Elfenbeinhorn des Lüneburger Silberschatzes in Berlin von 1486 wird von zwei Elefanten mit Kampftürmen getragen, die damals noch etwas ganz Seltsames bedeuteten.

Fig. 238. Doppelpokal in Mainz. S. 264.

Neben dieser Vorliebe für fremdes und merkwürdiges Material äußert sich der erwachende weltliche Sinn in einer erhöhten Lebensfreude, die auch in den Formen der Gefäße zum Ausdruck kam. Man verlangte nach Prunk- und Schaugeräten von oft seltsamem Aussehen,

ein Verlangen, das sich in der Renaissance zu größten Dimensionen steigerte.

Die bedeutendste Arbeit ist hier der Kaiserpokal von Osnabrück, in seinen Hauptbestandteilen noch aus dem 13. Jahrhundert, in der Renaissance mit neuem Schaft versehen (Fig. 239, S. 266), offenbar weil sein Aufbau nicht mehr dem neuen Geschmack entsprach. Der Deckelknauf und der aus drei Teilen bestehende plastische Schaft mit Volutenansätzen heben sich deutlich von dem Flächencharakter der übrigen Bestandteile des Pokales ab. Jedes der fünf Quadrate des Fußes ist im einzelnen durch Diagonale in Dreiecke zerlegt, die mit Drolerien und Eichelblättern auf Emailgrund gefüllt sind. In dieser flächigen Anordnung äußert sich in gleicher Weise wie in den Kreis-, Rauten- und Zwickelfüllungen der Schale ein Flächendekor, wie er der frühgotischen Zeit in der Aneinanderreihung unendlicher Muster eigen war (Webekunst). Die Medaillons der Schale sind seltsamerweise mit antiken Gestalten und Weinlaub gefüllt. Die Herkunft des Pokales ist unbekannt. Vielleicht entstammt er einer Kölner Werkstatt. Die Figuren erinnern an die Schnitzereien der Kölner Chorschranken, die gezackten Blätter an Fredericus und die Drolerien scheinen auf französischen Einfluß zurückzugehen.

Fig. 239. Kaiserpokal von Osnabrück. S. 266.

Die Zünfte nehmen im 15. Jahrhundert an der künstlerischen Gestaltung als Auftraggeber wie als Ausführende teil.

Die Kanne der Bergwerksgenossenschaft von Goslar (1477) mit

gedrehtem Körper zeigt bis zum Laubenaufbau des Deckels die gotische Neigung des Hinauswachsens. In krausem Blattwerk sind am Körper der Kanne musizierende Engel angebracht, die in gleicher Weise wie die Gestalt des heiligen Georg auf dem Deckel noch den kirchlichen Charakter betonen (Fig. 240, S. 267).

Weltlichen Charakter trägt dagegen die Kasseler sogen. Ziegenhainer Kanne (1450) im dortigen Museum in Form eines Holzbottichs mit Reifen, der Ausguß in Gestalt eines Adlers (Fig. 241, S. 268). Der Körper zeigt reiches gotisches Ornament. Auch dieses Gefäß ruht auf drei Füßen, die zu Burgarchitekturen ausgebildet sind.

Zu den bedeutendsten Werken des 15. Jahrhunderts gehört der große Corvinuspokal (um 1483) in Wiener Neustadt, der die Größe der Renaissancepokale schon vorwegnimmt. Spitz zulaufende, ineinandergreifende Buckel bilden die Form (Fig. 242, S. 269). Der Schaft und Deckelrand wachsen in ein scharfes, distelartiges, wenig handliches Ornament aus. Der Knauf zeigt die Form einer hohen Distelstaude. Fuß, Schaft und Buckelrand sind mit dem sogen. ungarischen Drahtemail überzogen. Auf dunklem Grunde sind Ranken und Blüten mit buntem Glasflusse ausgefüllt. Ein Künstler dieser Technik, von dem wahrscheinlich auch der Pokal herstammt, war Wolfgang Zulinger († 1490). Das Drahtemail ist wohl sicherlich siebenbürgischen Ursprunges. Diese Art der Technik bringt in Verbindung mit der Behandlung des ganzen Pokals ein malerisches Moment in die künstlerische Wirkung, das für den Ausgang der Gotik besonders charakteristisch wird.

Fig. 240. Kanne in Goslar. S. 267.

Die Gotik im Übergang zur Renaissance.

Die einzelnen künstlerischen Äußerungen der verschiedenen Zeiten stehen in engem Zusammenhang mit den Ständen, die sie geschaffen. Die Hofkunst der Ottonenzeit, die Kunst der Klöster, die Kunst des Ritter-

Fig. 241. Kanne in Kassel. S. 267.

tums in frühgotischer Zeit, am Ende des Mittelalters die Kunst des Bürgertums und als gleichzeitige Unterströmung aller die Volkskunst.

Die transzendente Kunst der Mönchskultur vom 10. bis 12. Jahrhundert hatte in frühgotischer Zeit eine Auffrischung und Verinnerlichung erfahren. Dem Verlangen nach dem Jenseits hatte die Gotik auf das

vollendetste entsprochen. Sie ist der Ausdruck einer großen einheitlichen Stimmung, die im Zeitalter der Kreuzzüge fortwährend in Bewegung gehalten wurde. Das spätere Mittelalter verlangte nach Greifbarerem. Man wurde derber und naturalistischer. Wie in Zeiten der Völkerwanderung machte sich ein Masseninstinkt geltend, der auf gröbere Effekte hinauswollte. Der innerliche Ausdruck frühgotischer Figuren nimmt realere Formen an. Man kehrte zur Erde zurück. Man wurde aufmerksam auf die Dinge der Umgebung, auf die Natur und auf den Menschen selbst. Man erkannte, daß auch der Mensch ein eigenartiges Wesen, ein Geschöpf sei, mit dem man sich ganz gut auch einmal beschäftigen könne. Die Antike mußte dieser Entdeckung aufs stärkste entgegenkommen, denn sie war die einzige Kunst, die den menschlichen Körper als individuelle Geschlossenheit der plastischen Erscheinung in den Raum gestellt hatte. Freilich ohne Beziehung zur Umgebung. Diese war erst in der spätrömischen Kunst zum Ausdruck gekommen. Das ganze Mittelalter hatte dann unter Negierung der plastischen Erscheinung auf Zusammenhänge der Dinge in der Fläche und auf eine unwirkliche Existenz im unendlichen Raume hingearbeitet. Jetzt wurde man fähig, die plastische Erscheinung im Raume zu sehen und in greifbarer Realität darzustellen. Mit der romanischen Kunst verband die Renaissance eine gewisse verwandte Tendenz. Der Rundbogen kam wieder zur Anwendung. Er bedeutete Abkehr von unerreichbaren Sphären und geschlossene Konzentrierung auf irdische Vorgänge. Aber über die romanische Kunst und das Mittelalter hinaus bedeutet die Renaissance Entdeckung des Menschen, wie er sich im Raume bewegt und herumgeht und auf die Realität der Erscheinungswelt aufmerksam wird.

Fig. 242. Corvinuspokal in Wiener Neustadt. S. 267.

Als wichtigstes Moment ist hervorzuheben das Erwachen der Neigung für plastische Körperlichkeit und das Zurücktreten aller transzendenten Elemente, wie sie be-

Fig. 243. Lüneburger Pokal von 1486 in Berlin. S. 271.

Fig. 244. Lüneburger Pokal von 1530. S. 271.

sonders im Flächencharakter und der malerisch aufgelösten Silhouette der mittelalterlichen Goldschmiedekunst zum Ausdruck kam.

Der Übergang der mittelalterlichen Anschauung zur Renaissance kommt in den Werken der Goldschmiedekunst bis in alle Einzelheiten

zum Ausdruck. Er vollzieht sich jedoch erst ganz allmählich. Alte und neue Elemente treten noch lange nebeneinander auf und verbinden sich häufig zu einem glücklichen Ganzen. Noch am Ende des 16. Jahrhunderts zeigt sich ein starkes Nachleben beliebter gotischer Elemente.

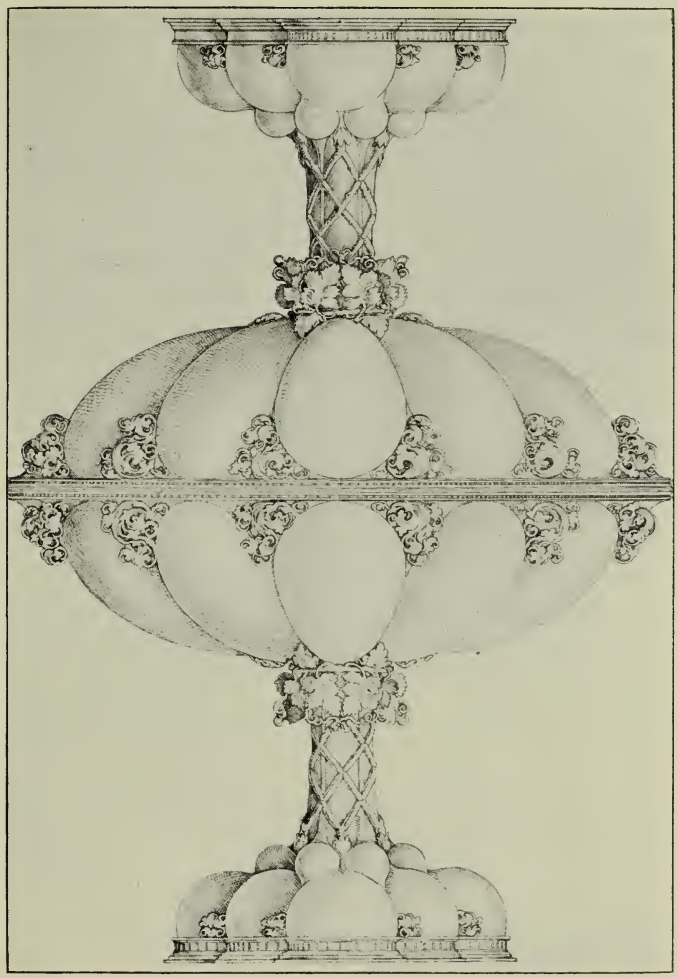


Fig. 245. Doppelpokal nach Albrecht Dürer von 1525. S. 272.

In Werkstätten mit reichem künstlerischen Austausch vollzieht sich der Umschwung schneller, häufig innerhalb weniger Jahrzehnte. Das kommt am deutlichsten in den Pokalen des Lüneburger Silberschatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum zum Ausdruck.

Vergleicht man die beiden großen gotischen Pokale in Fischblasenform gebuckelt von 1486 und 1501 mit den Renaissancepokalen von 1530 bis 1540, so steht die bewegte, unruhige Silhouette der geschlossenen

gegenüber (Fig. 243 f., S. 270). Auf der einen Seite ist der Körper des Pokals um die eigene Achse gedreht, in fluktuierender Bewegung aufwärtsstrebend, auf der anderen die Form in die Breite gehend, durch horizontale Streifen unterbunden (gotischer Pfeiler und antike Säule). Bis in alle Einzelheiten läßt sich dieser Gegensatz der aufwärtsstrebenden Tendenz und der ruhigen, standfesten Formengebung verfolgen. Die aufschnellenden Linien des gotischen Schaftes in krausem Blattwerk endend, werden in der Renaissance zu einem plastischen, balusterförmigen Schaft. Die spitz auslaufenden, sich drängenden Buckel nehmen eine geschlossene, abgerundete und ruhige Form an. Selbst innerhalb beider Gruppen sind die Unterschiede bemerkbar: Der größere gotische Pokal von 1486 zeigt eine ungleich stärkere Achsendrehung wie der von 1501, die Buckel sind bei ersterem spitziger und lebendiger. Bei den Renaissancepokalen von (etwa) 1530 und 1538 sind beim älteren noch gotisierende Buckel vorhanden, beim jüngeren überziehen sich diese am Rande bereits mit Blattwerk.

In allem liegt eine Entwicklung, die sich in gleicher Weise auch bei Albrecht Dürer vollzieht. Nach seinem Aufenthalt in Italien wird die Formengebung Dürers breiter, voller und plastischer. Der Raum zwischen den Linien lichtet sich auf. Von ihm selber stammen Zeichnungen gotischer Pokale und eines Renaissancepokals. Erstere in der Form der Lüneburger, der letztere ein Doppelpokal von 1525 sucht von allen gotischen Elementen frei zu werden, indem er sich gleichsam auf sich selbst stellt (Fig. 245, S. 271).

Italien.

Das Mittelalter.

Die Arbeiten der italienischen Kunst zeigen eine merkwürdige Mischung verschiedener Stilformen. Antike, romanische und gotische Elemente greifen hier häufig durcheinander. Die Tektonik zeigt in gedrehten Säulen und Maßwerkfenstern den Charakter einer orientalisierenden Gotik (Fig. 246, S. 274), während die dekorativen Elemente im Gegensatz zu dieser gotischen Tendenz durch antikisierende Motive und durch eine Fülle von Einzelheiten ein mehr plastisch wirksames und architektonisch straff gegliedertes Ganzes schaffen.

Für die Frühzeit des Mittelalters werden fremde Traditionen aufgenommen, die, in erstarrter Weise weitergebildet, nicht entfernt jene Frische des Schaffens zeigen, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert in der Rheingegend herrschten.

Das zeigt besonders das Hauptstück der italienischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts, der Altar von Città di Castello mit dem thronenden Christus, den Evangelistensymbolen inmitten von Darstellungen, der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, und der Flucht nach Ägypten. Die Figuren sind in enggerilltem Faltenstile erstarrt. Das Rahmenwerk ist mit vertieften Scheiben belegt, die dem Materialcharakter besonders entsprechen.

Die italienische Kunst erscheint in dieser Zeit durch Byzanz und auch durch den Orient in technischen Einzelheiten beeinflußt, so besonders in der Filigrantechnik.

Im Inventar eines Kirchenschatzes unter Bonifatius VIII. vom Jahre 1295 ist Filigran als venezianische Arbeit bezeichnet: „laboratum ad filum de opere venetico“. Da diese Technik auch im Norden schon bekannt war, scheint es sich hier um eine andere Art Filigran zu handeln. Im Schatze von St. Marco in Venedig befindet sich eine mit Filigran montierte Alabastervase aus dem 13. Jahrhundert, die als charakteristisches Beispiel dieser Arbeit gelten kann. Der Filigranfaden ist hier volutenförmig gerollt, wobei sich kleine s-förmige Zweige vom Hauptfaden loslösen. Die Arbeit löst sich gleichzeitig vom Grunde, es entstehen Schatten, die den feinen Fäden und Kügelchen zu stärkerer Wirkung verhelfen. Molinier (a. a. O. S. 234) hält diese Art für eine Entstellung der antiken Filigran-

technik. Es scheint unnötig, hier auf die völlig verschiedene Auffassung der antiken Arbeiten gegenüber diesem lebendigen Rankenwerk hinzuweisen. Die Technik deutet auf einen völlig verschiedenen Kunstkreis, den sarazenischen, der gerade im 13. Jahrhundert auch in der Webekunst eine wesentliche Rolle spielt. Die arabisch-italischen Seidenbrokate stehen in der Lebendigkeit der Rankenstilisierung völlig unter ähnlichem Einflusse. Und es ist wahrscheinlich, daß die Kunstfertigkeit der Araber nicht nur auf dem Gebiete der Webekunst zum Vorschein kommt. Im Schatze des Trierer Domes befindet sich ein Reliquienkästchen, das völlig mit Filigran ähnlicher Art überzogen ist (vergl. Fig. 161).

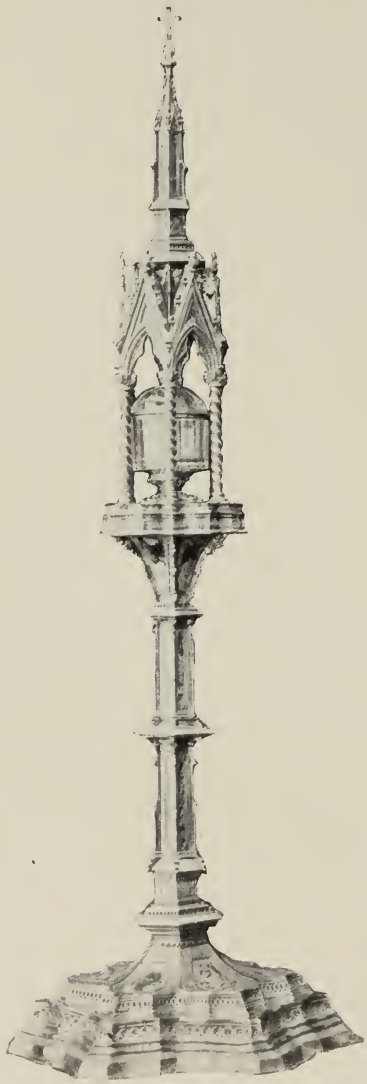


Fig. 246. Reliquiar in Florenz. S. 273.

Die vorwiegend byzantinisch-orientalische Geschmacksrichtung der italienischen Goldschmiedekunst äußert sich noch im Jahre 1345, als der Sienese Boninsegna mit der Wiederherstellung der Pala d'oro in Venedig (vergl. Fig. 86) beauftragt wurde. Die Pietät vor diesem Hauptwerke der byzantinischen Goldschmiedekunst charakterisiert die Gesamtanschauung der Zeit und läßt es verständlich erscheinen, weshalb die gesamte Kunstübung der Zeit einen uns fremdartig anmutenden, in gewisser Beziehung toten Charakter trägt.

Besonders im kirchlichen Kleingerät äußert sich eine gewisse schematische Wiederholung einzelner Typen, die nur wenig variiert werden. Das zeigt sich besonders bei den Vortragekreuzen und Kelchen. Bei ersteren sind gewisse Grundformen mit Vierpaßenden und Rankenwerk vorherrschend (Fig. 247, S. 275).

Die Kreuze sind an den Enden und Zwickeln mit Kugeln verziert, die den Glanz des Ganzen steigern sollen. Die Durchbildung des Christuskörpers ist hervorragend in der plastischen Gestaltung. Hier vor allem äußert sich die hohe Überlegenheit der italienischen Kunst, wobei jedoch eine starke handwerkliche Wiederholung gleicher Typen die ursprüngliche künstlerische Erfindung abschwächt. Was den Norden vor dem Süden

auszeichnet, ist eine ursprünglichere Frische der Empfindung, in romanischer Zeit ein starker Sinn für plastische Körperlichkeit, in gotischer eine

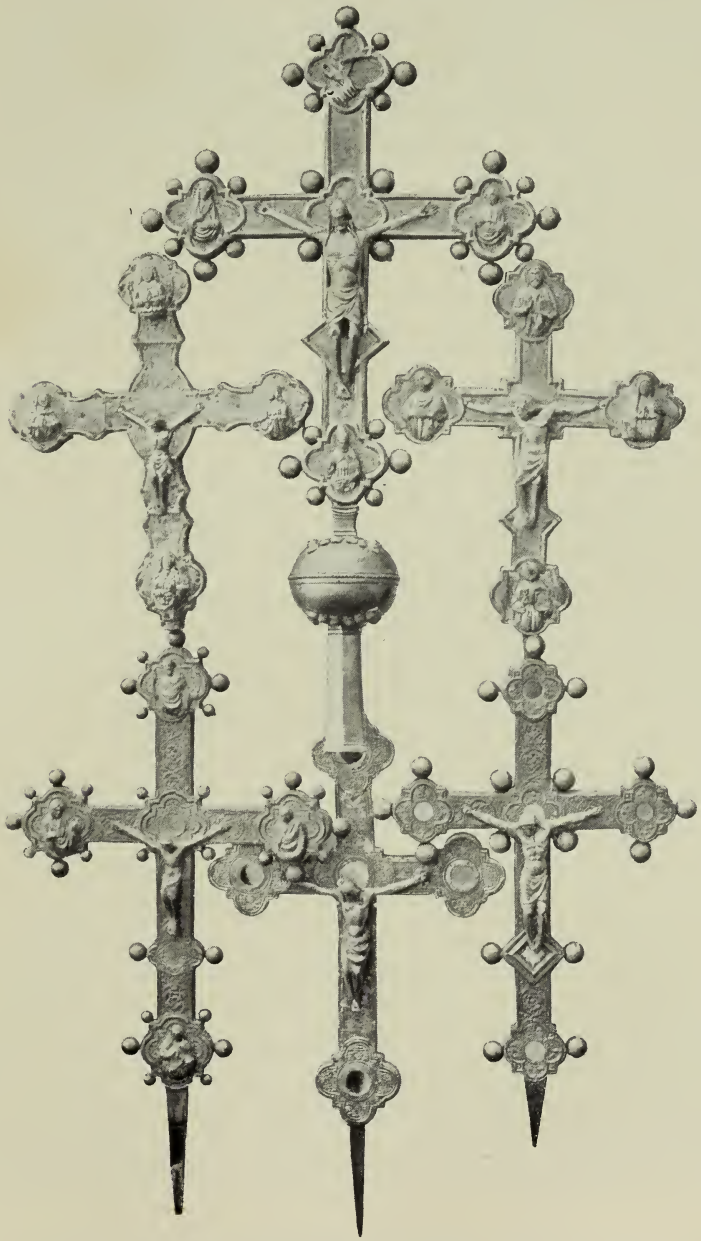


Fig. 247. Kreuze in der Sammlung Schnütgen in Köln. S. 274.

Hinneigung zum Unkörperlichen und Jenseitigen. Der Süden betont dagegen in gotischer Zeit die Horizontale, er besitzt eine große Vorliebe

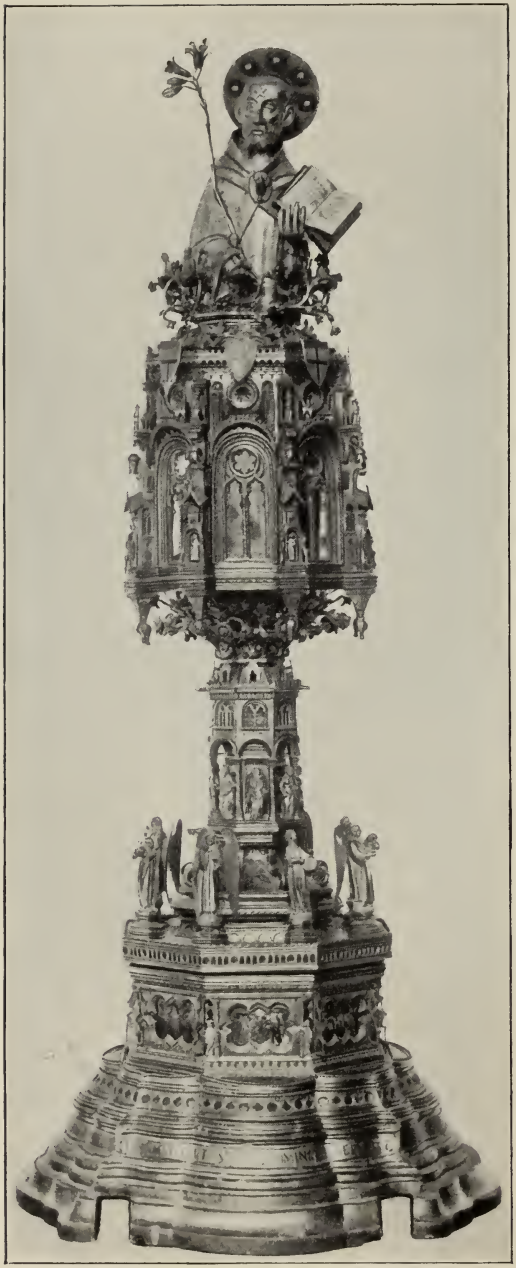


Fig. 248. Domenicusreliquiar in Bologna. S. 276.

für räumlich wirksame Körperlichkeit. Es bereitet sich hier im 13. und 14. Jahrhundert jener Sieg des plastisch-räumlichen Prinzips vor, der in den großen Meistern des Quattrocento im eigentlichen Sinne zum Ausdruck kam.

Besonders charakteristische Beispiele für die räumliche architektonische Auffassung der italienischen Kunst bieten das Sabinusreliquiar von Ugolino di Vieri und Viva di Sando im Dommuseum zu Orvieto, das Domenicusreliquiar des Bolognesers Giacomo Roseto mit dichtgedrängten Architekturformen (Fig. 248, S. 276) und bemerkenswert wegen seines schönen Schaftes (Fig. 249, S. 277). Vergleicht man die nordischen Kelche mit italienischen Schöpfungen, so fällt bei letzteren in gleicher Weise die stark plastische Gestaltung in Fuß, Knauf und Kuppa auf. Während die deutschen Kelche alles Erdenschwere zu überwinden suchten, drängt hier jede Einzelheit auf reiche räumliche Entfaltung. Auch hier scheint Siena für die Gestaltung des sich wiederholenden Typs ausschlaggebend gewesen zu sein. Um 1290 entstand dort ein Kelch mit transluziden Emails von Guccio Manaia, heute im Kloster zu Assisi, der in seiner äußeren Form mit mehr oder weniger Geschick zahllos wiederholt wurde, vergl. (Fig. 250, S. 278) die große Sammlung von A. Schnütgen in Köln. Andere hervorragende Kelche dieser Art in Perugia (Fig. 251, S. 279) mit vielfach profiliertem Fuße

und in Colle di Val d'Elsa mit reichem Blattwerk (Fig. 252, S. 280). Besonders beliebt bei diesen Kelchen ist das transluzide Email, das in ähnlicher

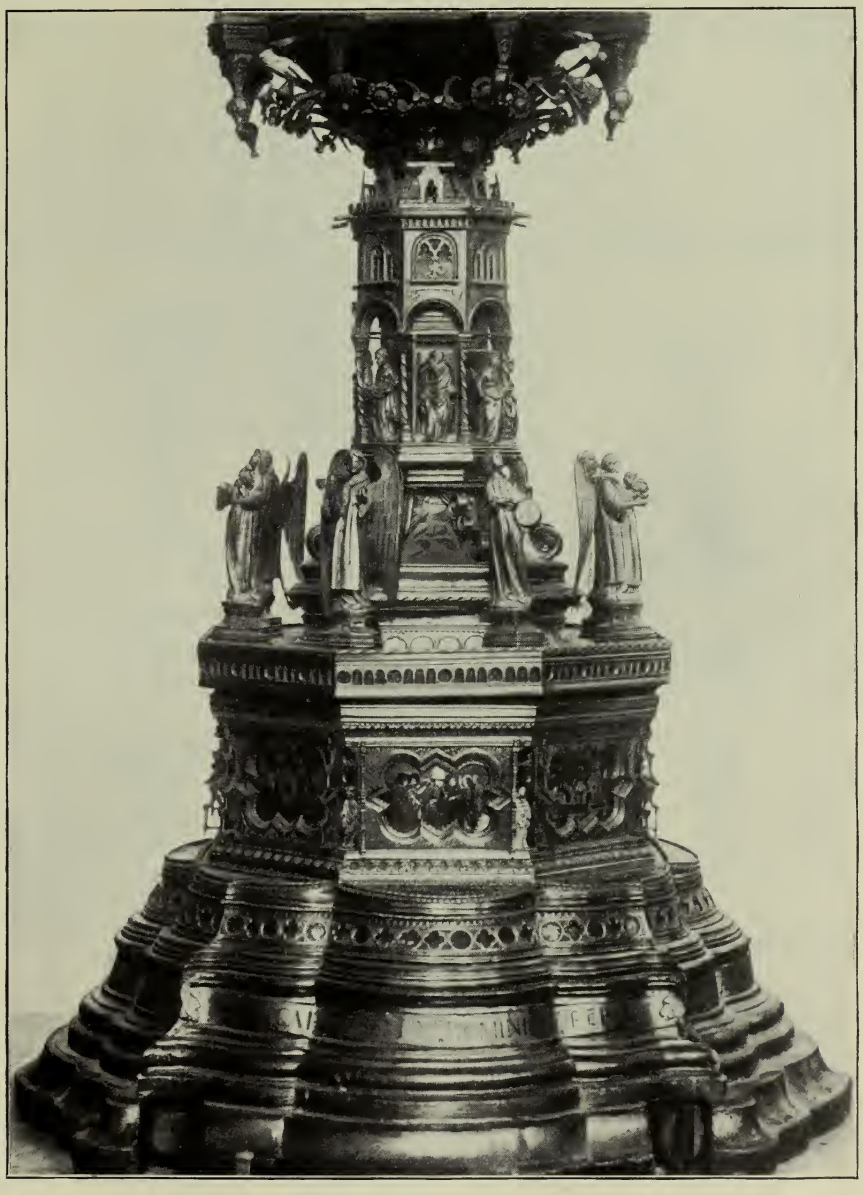


Fig. 249. Fuß von Fig. 248.

Weise wie in Frankreich verwendet wird. Wahrscheinlich hat in dieser Technik ein wechselseitiger Austausch zwischen beiden Ländern bestanden. Doch ist in gleicher Weise wie der figürliche Stil auch die Technik von

Fig. 250. Kelche der Sammlung Schnütgen in Köln. S. 276.

Italien beeinflußt. Ein Kelch aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts mit der Signatur des Florentiners Andrea Arditi aus der ehemaligen Sammlung Spitzer zeigt derartige Medaillons aus transluzidem Email, die

auf dem flachen Fuße durch vielfach geknickte Bänder verbunden sind. Die hochgestreckte Kuppa ruht in einer spitzblätterigen Rose, deren Blätter feingezeichnete Vögel in Emailtechnik zeigen. Vom gleichen Künstler

Fig. 251. Kelch in S. Domenico in Perugia. S. 276.

stammt die Büste des heiligen Zenobius im Museum der Domopera zu Florenz (Fig. 253, S. 281).

Die Silberschmelztechnik war in ganz Italien verbreitet. Es ist charakteristisch für das transzendente Empfinden der Zeit, daß diese unkörperliche Technik in der Zeit von 1300—1350 hauptsächlich angewandt wurde, als die figürliche Gestaltung wenig reale Erscheinungen bevorzugte. Auch hier lag die Bevorzugung gerade dieses Ziermittels in der Neigung

der Zeit und erscheint nur aus ihr heraus verständlich. Das Hauptdenkmal der Schmelzkunst wurde 1338 von Ugolino di Vieri für den Dom von Orvieto hergestellt: ein silberner Behälter für das Kelchtuch

Fig. 252. Kelch in Colle di Val d'Elsa. S. 277.

des Wunders von Bolsena. Es ist auf beiden Seiten mit je 12 großen emaillierten Flachreliefs bedeckt, mit der Geschichte der Reliquie und des Lebens Christi. Über die Denkmäler italienischer Goldschmiedekunst sind wir im allgemeinen mehr durch Dokumente wie durch erhaltene Originale unterrichtet.

Für die großen Zentralen der Goldschmiedekunst Siena, Florenz, Mailand und Venedig gibt es im 14. und 15. Jahrhundert eine große Anzahl von Urkunden mit sicheren Daten in den Rechnungen der Städte und Kirchen, die eine Bestimmung ermöglichen.

Im Jahre 1364 erscheint besonders Giovanni di Bartolo viel genannt als Goldschmied für die Aufträge des Papstes. Er verfertigte besonders jene goldenen Rosen, die vom Papste zu bestimmten Festtagen verschenkt

Fig. 253. Büste in der Kathedrale zu Florenz. S. 279.

wurden. Ein Rosenbüschel dieser Art mit Blättern und mehreren Rosen, früher im Baseler Domschatze, befindet sich heute im Cluny-Museum, andere in der Reichen Kapelle in München, charakteristisch durch die naturalistische Bildung für die Entwicklung des erwachten Naturgefühles. Ein Reliquiar ähnlicher Art befindet sich in Lucignano (Fig. 254, S. 282). Auf Giovanni di Bartolo sind weiterhin in Verbindung mit Giovanni di Marco von 1368—1372 zwei Büsten der Heiligen Petrus und Paulus zurückzuführen, die 1799 zerstört wurden, jedoch nach alten Beschreibungen einen stark naturalistischen Eindruck gemacht haben müssen. Der Bart des Paulus war blond, der des Petrus weiß (Molinier, a. a. O. S. 244).

Hier sprechen scheinbar schon jene realen Neigungen mit, die im Quattrocento zu einer neuen Anschauung führen sollten.

Zu den Hauptwerken der italienischen Goldschmiedekunst des 14. und 15. Jahrhunderts zählen die Altäre des heiligen Jakobus in der Kathedrale von Pistoia und der Altar des heiligen Johannes im Baptisterium zu Florenz. Die Altartafel des heiligen Jakobus von Pistoia wurde 1287 den beiden Goldschmieden Andrea und Pallino di Puccio in Auftrag gegeben (vergl. Labarte, Histoire des Arts industriels, 2, p. 74 ff.). 1293 wurde er geraubt. 1316 wurde ein neuer Auftrag einem Goldschmied aus Pistoia, dem Andrea, Sohne des Jacopo d'Ognabene, überwiesen. In dem uns so überkommenen Monumente finden sich noch Reste aus dem 13. Jahrhundert. Die Haupttafel (Fig. 255, S. 283) zeigt im oberen Teile den thronenden und segnenden Christus, umgeben von Engeln und Heiligen. Inmitten der beiden unteren Teile, die in anderer Gliederung unter Spitzbögen in dichter Fülle Gestalten von Heiligen zeigen, sitzt der heilige Jakobus, eine Statue, die 1349 durch Gilio von Pisa ausgeführt wurde. Piero d'Arrigo von Pistoia führte die Nische aus, welche den heiligen Jakobus im Jahre 1387 aufnahm. Gleichfalls von diesem Künstler stammen auf beiden Seiten je zwei Figuren in gedrehten Säulenarkaden. Der Stil der unteren Gestalten weicht wesentlich von den oberen ab. Die oberen Gestalten stehen bereits in völlig neuer Raumsphäre, sie sind unter zwei Spitzbögen bildartig zusammengefaßt. Die unteren Gestalten sind noch Architektur, jede der einzelnen Gestalten steht eng gedrängt zwischen Säulen. Die gleiche Tendenz zeigt sich im Faltenwurf und im Gegensatze der einfachen Säulen zu den gedrehten.

Fig. 254. Reliquiar in Lucignano. S. 281.

Eine weitere Folgerung dieser Entwicklung waren die großen Bildertafeln, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, 1357 von Leonardo di Giovanni und 1371 von dem Florentiner Pietro, hinzugefügt wurden, erstere

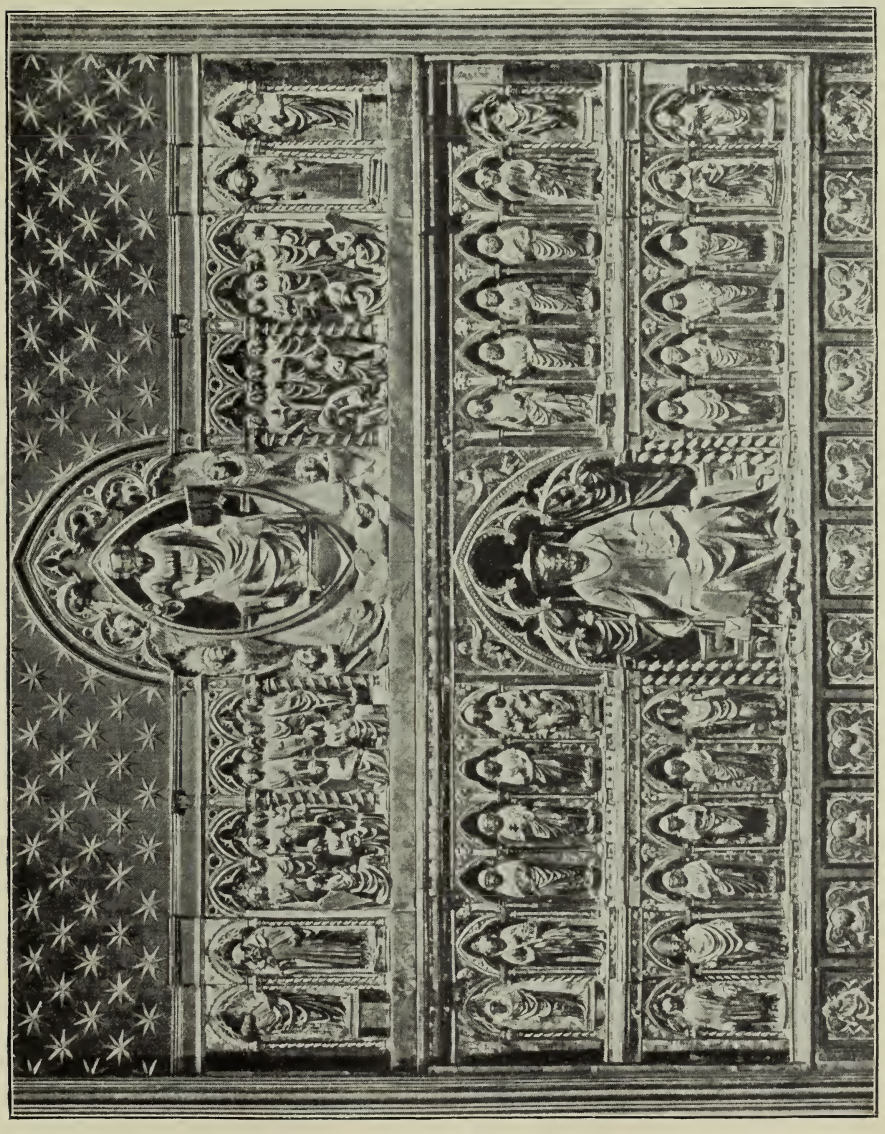


Fig. 255. Silberaltar in der Kathedrale zu Pistoia (nach Molinier). S. 282.

mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Jakobus (Fig. 256, S. 284), letztere mit Bildern der Genesis (Fig. 257, S. 285). Der Unterschied zwischen beiden Gruppen, die in drei Reihen zu drei Darstellungen durch Rahmen getrennt sind, wird besonders klar durch die Disposition der Figuren zum Hintergrunde. In der ersten Gruppe sind die Figuren noch

schroff vom Hintergrunde getrennt, während in der zweiten Gruppe schon ein gewisser Übergang zu den im übrigen mit den Figuren noch in keinem Verhältnisse stehenden landschaftlichen Elementen zu bemerken ist.

Das bedeutendste Werk der italienischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts ist der Silberaltar des Baptisteriums zu Florenz (Fig. 258, S. 286)

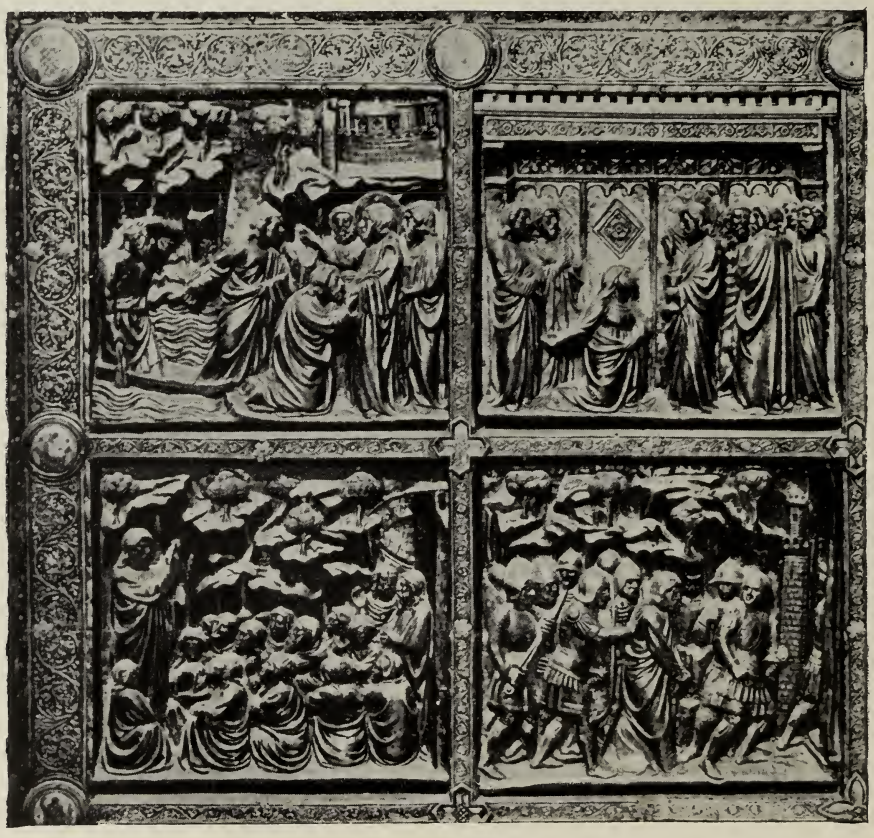


Fig. 256. Silberaltar in der Kathedrale zu Pistoia (nach Molinier). S. 283.

mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers. Schon Molinier (a. a. O. S. 254) hat darauf hingewiesen, daß die einzelnen Teile in sich einen geschlosseneren künstlerischen Eindruck machen, wie das große Ganze. Dies liegt an der Zusammensetzung einzelner Teile, die jeder für sich zu selbständig und individuell, um ein einheitliches Ganzes abgeben zu können. Der Auftrag zu diesem Altar geht in das Jahr 1366 zurück. Berto di Geri und Leonardo di Giovanni machten den Anfang. 1377 waren außer ersterem zwei andere Goldschmiede, Cristofano di Paolo und Michele del Monte, an der Arbeit beteiligt. 1402 waren acht Teile des

Altars vollendet. Die älteren Teile unterscheiden sich wesentlich von den späteren Arbeiten, die im Jahre 1477 zur Vollendung des Altares noch hinzukamen. Bartolommeo Cenni, Antonio del Pollajuolo, Andrea del Verrocchio, Antonio di Salvi und Francesco di Giovanni übersetzten hier den allgemeinen Formenschatz der Malerei und Bildhauerkunst in ein anderes Material, ohne dessen Charakter sonderliche Rechnung zu

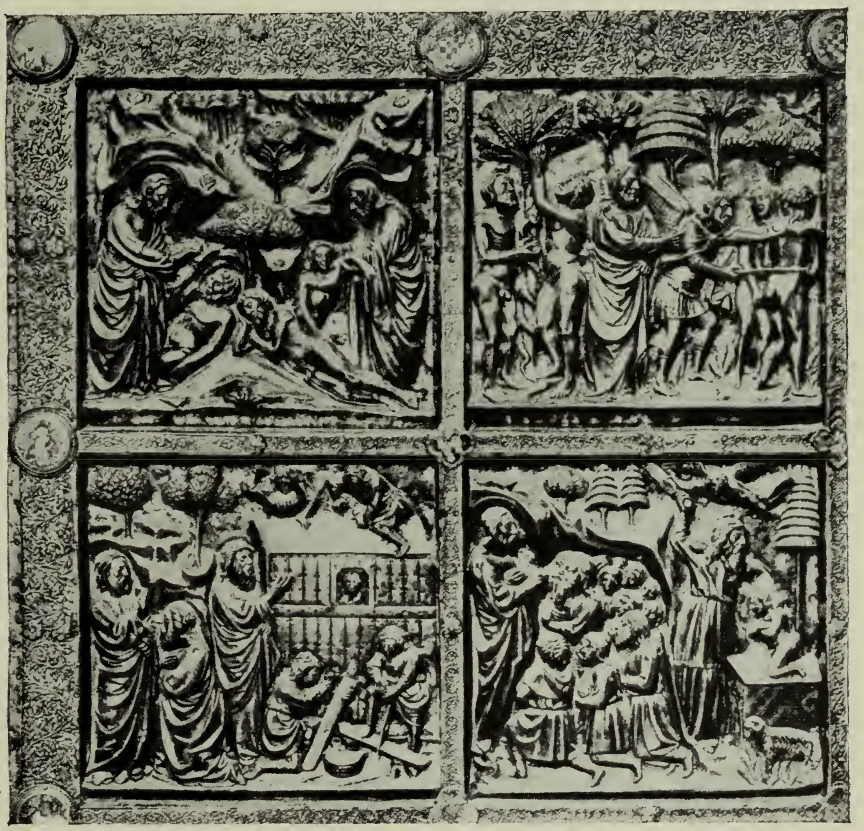


Fig. 257. Silberaltar in der Kathedrale zu Pistoia (nach Molinier). S. 283.

tragen. Die Fähigkeit der Darstellung des Körperlichen, besonders im Zusammenhang mit der natürlichen Umgebung kommt bei diesen späteren Arbeiten wie bei einer Silberstatue Johannes des Täufers von Michelozzo Michelozzi vom Jahre 1451 mit voller Deutlichkeit zum Ausdruck. Die Gestalten bewegen sich jetzt in plastischer Durchbildung im Raume.

Diese neue Anschauung, wie sie im Verlaufe des Quattrocento sich mehr und mehr entwickelte, war für die Goldschmiedekunst selbst keineswegs günstig, trotzdem fast alle großen Künstler wie Pisanello, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, Andrea del Verrochio, Antonio del

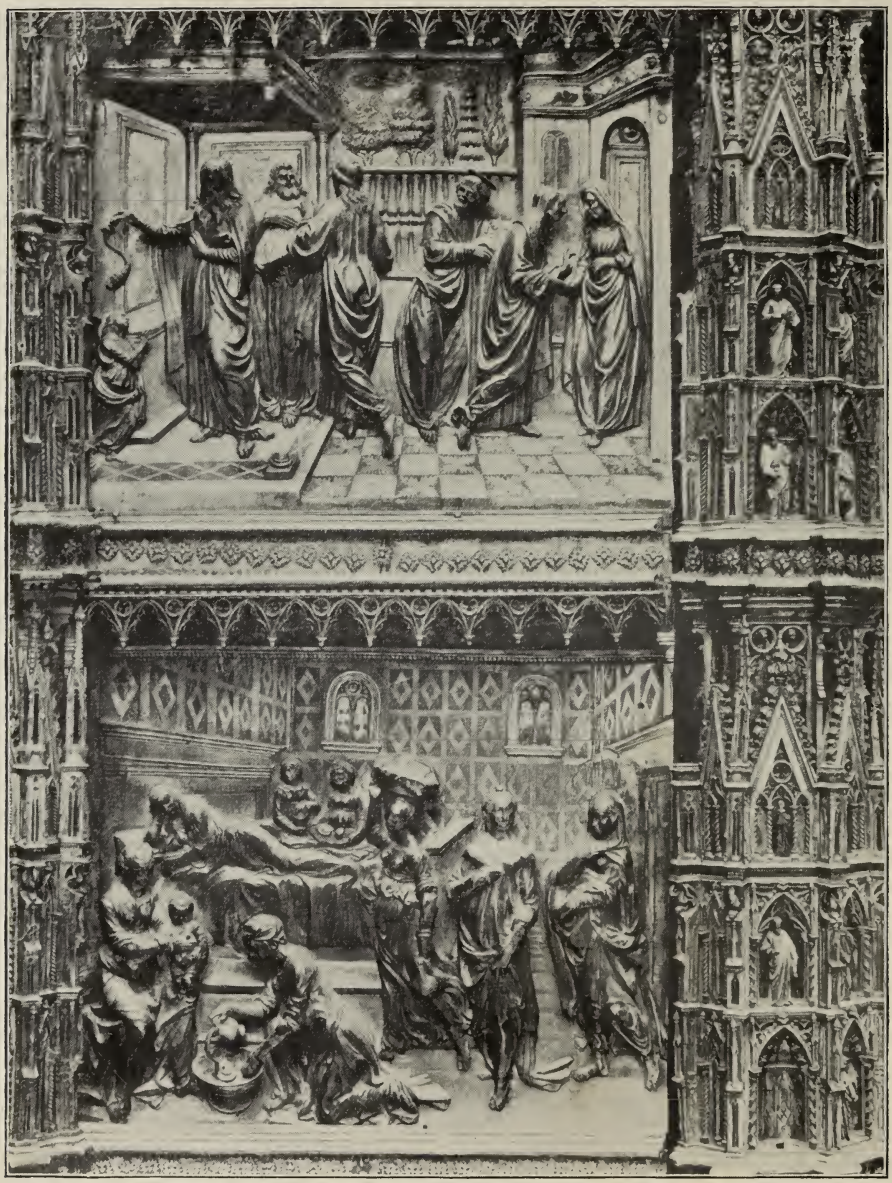


Fig. 258. Silberaltar im Baptisterium zu Florenz (nach Molinier). S. 284.

Pollajuolo, Domenico Ghirlandajo aus Goldschmiedewerkstätten hervorgingen. Es ist kein Zufall, daß die umfassendere Inangriffnahme neuer künstlerischer Gebiete, wie der Malerei und Plastik, in ihrer Darstellung des Individuellen und dem engsten Zusammenhang mit der Umgebung das Interesse von der Goldschmiedekunst ableiten mußte. Denn das glänzende Material bedeutete, wie es sich im Verlaufe des Mittelalters, der Glanzzeit

der Goldschmiedekunst, gezeigt hat, seinem Wesen gemäß gerade die Aufhebung der individuell-plastischen Bildungen. Das Edelmetall ist mehr für unkörperliche ideelle Wirkungen geschaffen. Als die goldenen Hintergründe in den Bildwerken schwanden, ging auch die eigentliche Glanzzeit der Goldschmiedekunst unter. Nur die Schulung der Hand ist in den Bildwerken und der Malerei selbst noch unverkennbar. Der metallene Charakter der Köpfe, die scharfen Linien und Umrisse, die reiche Goldornamentik, kurz der Metallstil in den Werken des Quattrocento sind Merkmale der grundlegenden Anschauung, die in diesem Metall verborgen liegen. Aber diese mehr oder weniger verborgenen Elemente haben ihren transzendenten und damit den ihnen wesentlich eigenen Charakter verloren. Der Golddekor dient nur als belebendes Moment. Auch bei den großen Goldschmiedewerken der Folgezeit behält das Gold diesen Charakter bei. Die Kunst ist realer, irdischer, weltlicher geworden. Sie dient fortab realeren Neigungen. Das Bürgertum und die Betonung der persönlichen Kultur des einzelnen treten in den Vordergrund. Damit aber verliert auch das Gold jene seinem Wesen am meisten entsprechende Verwendung, die Aufhebung der realen und irdischen Momente, vor allem den überirdischen Glanz, den die Zweckbestimmung im Dienste der Kirche hervorrief. Die Arbeiten des Trecento wuchsen heraus aus einer goldschimmernden Sphäre.

Auch im Quattrocento bildete die Goldschmiedekunst noch die eigentliche Kunstübung. Die meisten toskanischen Künstler begannen ihre Laufbahn mit diesem Berufe. Und sicherlich hat der große Aufbau der Renaissance, die im Anfange des 15. Jahrhunderts mit Masaccio einsetzte, nicht zuletzt durch die Kunst der Metallbehandlung seine große Sprache gefunden.

Die Renaissance.

Man pflegt die Renaissance eine Wiedergeburt der antiken Kunst zu nennen. Das ist nur in gewissem Sinne richtig. In der Tat bedeutet die Entwicklung, die sich in Italien mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts (Masaccio) vollzog, etwas völlig Neues. Die Renaissance hatte vor der Antike die Entwicklung des mittelalterlichen Raumgefühles voraus. Die Antike kannte nur die in sich abgeschlossene stoffliche Körperlichkeit. Das Unendlichkeitsempfinden des Mittelalters trat jetzt als künstlerische Schöpfung hinzu, als etwas Neues, das nicht mehr aus der Welt zu schaffen war. Die Renaissance ist in Italien lange vorbereitet. Seit dem 13. und 14. Jahrhundert verfügte die Goldschmiedekunst hier gerade auf plastischem Gebiete über ein Können, wie wir es nirgendwo antreffen. Und es ist wahrscheinlich, daß die großen Künstler des Quattrocento und ihre metallene Art sich an den großen plastischen Arbeiten der Gold-

schmiedekunst gebildet haben. Die plastischen Gestalten der italienischen Goldschmiedekunst besaßen schon einen hohen Grad körperlicher Realität. Trotzdem standen sie jedoch noch auf dem unkörperlichen Boden einer anderen Welt.

Fig. 259. Kanne im Palazzo Pitti in Florenz. S. 290.

Mit einem Male wurde man jetzt aufmerksam auf die wirkliche, die greifbare Welt. Man gewann festen Boden unter den Füßen, man wurde aufmerksam auf den Reichtum der Natur. Nach den weltentrückten Schilderungen mittelalterlicher Anschauung konnten sich die italienischen Künstler der Frührenaissance in ihrer Freude an der bunten Erscheinungswelt nicht genug tun. Die erwachte Freude am Dasein und die Lust am Schaffen kannte keine Schranken. Das Zeit- und Ortlose der mittelalterlichen Kunstanschauung schien verbannt. Der Beschauer spazierte im Bilde jetzt selbst über die Straßen und Plätze der Stadt, nahm persönlich an all den heiligen Ereignissen teil (Fig. 258, S. 286). Und nun werden auch die psychologischen Vorgänge auf den Bildern feiner und differenzierter. Die Beziehungen zwischen Raum und Bild, zwischen Beschauer und den Vorgängen im Bild werden persönlicher und unmittelbarer. Man entdeckte sich selbst, man sah sich selbst im Bilde, man erlebte im Bilde einen geistigen Vorgang und damit sich selbst. Kurz, man entdeckte den Menschen. Man entdeckte, daß der Mensch ein eigenartiges Wesen, ein Geschöpf sei, mit dem man sich auch einmal beschäftigen könne. So wurde man aufmerksam auf den Menschen und auf die Eindrücke der Erscheinungswelt.

Mit dem Menschen tritt auch der Künstler als festumrissene Persönlichkeit in die Erscheinung. Die Renaissance wird zum Zeitalter der künstlerischen Persönlichkeit. Während wir im Mittelalter das Leben und die Tätigkeit des einzelnen nur ahnen, man denke an jene Kollektivpersönlichkeiten wie Eilbertus und Fredericus im 12. Jahrhundert, hören wir jetzt vom Lebenswerk und den Schicksalen der Künstler.

Fig. 260. Schüssel zu Fig. 259. S. 290.

Dieser große Umschwung der Anschauung kommt, wie auf allen Gebieten, so auch in der Goldschmiedekunst zum Ausdruck.

Die Antike hat für die Wiedergabe plastischer Körperlichkeit die bedeutendsten Formen geschaffen. Die Marmorfigur und die Säule sind ihr sprechendster Ausdruck. In beiden liegen künstlerische Faktoren, die in ihrer freien, räumlich wirkenden Selbständigkeit tektonisch und plastisch für die Weiterentwicklung der Anschauung den wertvollsten Besitz aller Zeiten bedeuten.

Und die Renaissance vor allem hat diese Erkenntnis des Individuell-

Plastischen und die Möglichkeit der freien und selbständigen im Raume lebendigen Erscheinung wiedererobert und fortgebildet.

Was Michelozzo, Verrochio und Pollaiuolo (vergl. S. 285) geschaffen, bedeutet vor allem den Fortschritt zu einer im Raume lebendigen Plastik, während die Antike gleichsam nur auf den Raum gewirkt hatte.

Eine Anzahl neuer Formen kommen mit der Renaissance in Aufnahme, besonders jene alten Formen von klaren, plastisch greifbaren Bildungen. Die Kannen und Prunkschüsseln der Renaissance sind für die neue Skala der Formen am meisten charakteristisch. Als profanes Gerät dokumentieren sie gleichzeitig die erwachte Freude an Prunk und Lebensgenuß, wobei dieses inhaltliche Moment künstlerisch in analoger Form aufgeht. Eine Kanne und Schüssel im Pittipalaste zu Florenz (Fig. 259 f., S. 288 f.), andere in Berlin und London sind völlig mit plastischen Figuren und Ornamenten überzogen. Die S-förmige Silhouette der Kanne und des Henkels, die auch in einzelnen Voluten am Deckel und auf dem Rande der Schüssel wiederkehrt, zeigt deutlich die räumlich ausgreifende Tendenz der Zeit. In ähnlicher Weise wie diese S-Linie im frühen Mittelalter als Begrenzung der Herzform die Ausladung in der Fläche bedeutet, kehrt dieselbe jetzt als räumlich wirkender Faktor wieder. Auch in der Formengebung der reichen Ornamentik, die den Körper der Kanne bedeckt, kommt die gleiche Neigung zum Ausdruck. Dazwischen drängen sich naturalistische Motive, wie Früchte, Blumen und Darstellungen der Mythologie. Letztere, wie die Darstellung des Orpheus auf der Schale (Fig. 260, S. 289), sind im Raume selbst wiedergegeben, in einer Landschaft, die sich in verschiedenen Geländen abstuft. Diese Eroberung des Räumlichen zeigt am deutlichsten die Anschauung der Zeit, die den Menschen jetzt selbst, in besonderer Wertung, zum umgebenden Raume in ein neues Verhältnis bringt.

Mit dem Erwachen und Aufmerksamwerden auf die individuellen Werte der Natur erscheint nun auch wieder der Mensch besonderer Beachtung wert. Wir erfahren wieder die Namen der Künstler, wenn wir auch wenig mehr von bestimmten Werken ihrer Hand wissen. Der bedeutendste Name für Italien ist der des Benvenuto Cellini (1500—1571), in dessen Werkstatt auch die eben besprochene Kanne gehört. Sein Leben wurde von ihm selbst beobachtet und niedergeschrieben, ein besonderes Moment für die neuerwachte Anschauung einer entwickelten, mehr persönlich gewordenen Bildung. Die Vertiefung des Individuellen zeigt sich hier besonders in der Art, wie die verschiedenen Erlebnisse als wichtige Vorgänge wiedergegeben werden.

Er stand in seinem 58. Jahre, „da er in Florenz sich mancher vergangenen Widerwärtigkeiten erinnerte und, nicht wie sonst von bösen Schicksalen verfolgt, daran ging, sein Leben zu beschreiben und dann

auch noch zu Papier brachte, was er von Fertigkeiten in seiner Kunst wußte“ — eine Lebensbeschreibung, die kein Geringerer als Goethe zum ersten Male ins Deutsche übersetzte und einem größeren Publikum zugänglich machte. Vielleicht aus diesem Grunde glaubte man eine Zeitlang jedes nur einigermaßen bedeutendere Werk, das aus seiner Schaffensperiode stammen konnte, ihm zuschreiben zu müssen. Und doch ist die Anzahl der unzweifelhaft von ihm herrührenden Werke nur gering.

Fig. 261. Salzfaß im Wiener Hofmuseum. S. 293.

Sein Leben war überaus wechselvoll und abenteuerreich. Im Jahre 1500 als Sohn einer Florentiner Bürgerfamilie geboren, sollte er ursprünglich Musiker werden, trat aber gegen den Willen seines Vaters in die Werkstatt des Goldschmieds Antonio di Sandro, genannt Marcone, als Lehrling ein. Seine erste bedeutendere Tätigkeit beginnt im Jahre 1523 in Rom unter der Gönnerschaft des Papstes Klemens VII. aus dem Hause Medici. Durch seinen Starrsinn, vor allem aber durch seine Saumseligkeit verscherzte sich Cellini zuletzt das Wohlwollen des Papstes und floh vor dessen Zorn nach Neapel. Bald darauf starb Klemens VII. Auch sein Nachfolger Paul III. erwies anfangs dem Künstler seine Gunst, lieh aber schließlich den verleumderischen Einflüsterungen von Cellinis zahlreichen

Neidern sein Ohr. Unter der Anschuldigung, beim Einschmelzen des päpstlichen Schatzes Edelsteine im Werte von 80 000 Dukaten unterschlagen zu haben, wurde der Künstler in das Gefängnis der Engelsburg geworfen und erst nach monatelanger harter Haft durch Fürsprache des

Fig. 262. Flasche mit Email in Florenz. S. 294.

Königs Franz I. von Frankreich befreit. Gern folgte Cellini einem Rufe seines königlichen Fürsprechers und kam im Jahre 1540 nach Paris, wo ihm bedeutende Aufträge gegeben wurden. Zunächst sollte er zwölf lebensgroße Statuen in Silber machen, welche Götter und Heroen darstellen und als Leuchter oder Kerzenträger die königliche Tafel umgeben

sollten. Der Künstler vereinigte hier noch die Arbeit des Bildhauers mit der des Goldschmieds, denn er goß nicht, sondern schlug und trieb die Teile aus Silberplatten. Es wurde aber von den in Aussicht genommenen zwölf Statuen nur die des Jupiter vollendet. Cellinis ruheloses Temperament verlangte immer wieder nach neuen Aufgaben. Als ihm durch zahlreiche Feinde allerlei Widerwärtigkeiten erwuchsen, verließ er Paris nach vierjährigem Aufenthalt und kehrte nach Florenz zurück. Im Alter von 58 Jahren trat er in den Priesterstand, ließ sich aber nach einigen

Fig. 263. Schale zu Fig. 262. S. 294.

Jahren wieder von seinem Gelübde entheben und heiratete. Am 14. Februar 1571 endete sein Leben.

Diese ausführlichere Lebensbeschreibung muß für das Fehlen einer genauen Übersicht seiner Goldschmiedewerke entschädigen. Wie bereits oben bemerkt, ist die Zahl der wirklich von ihm herrührenden Stücke nur gering. Viele ihm zugeschriebene Arbeiten erwiesen sich später als Werke deutscher Künstler. Unzweifelhaft echt ist das berühmte, in Paris 1540—1543 entstandene Salzfaß Franz' I., jetzt im Wiener Hofmuseum befindlich (Fig. 261, S. 291). Cellini hat dieses Werk in seinen Aufzeichnungen beschrieben. Er dachte sich bei Salz und Pfeffer, die das Gefäß aufnehmen sollte, das Meer und die Erde. Das Meer stellt er durch eine männliche Figur auf einer Muschel, die Erde als weibliche auf einem Elefantenhaupt dar. Beide Figuren ruhen in halb liegender, halb sitzender Stellung auf dem Rande des Gefäßes. Die Füße verschränken sich etwas ineinander, um anzudeuten, daß sich das Meer in das Land hinein erstrecke. Ebenso ist bei beiden Figuren das eine Bein gehoben, das andere gestreckt, als Symbol für Berg und Ebene, Ebbe und Flut. Die Erde hält Blumen und Früchte in ihrer Rechten, das

Meer einen Dreizack. Das Ganze ist aus Gold gearbeitet und ruht auf einem Sockel von Ebenholz, der mit einem ornamentierten Gürtel, aus dem goldene Figuren herausragen, geschmückt ist (vergl. Bach, „Benvenuto Cellini", Kunstgewerbeblatt 1896, S. 45 ff.).

Die räumlich naturalistische, mit reichen Emaillen geschmückte Darstellung kann als hervorragendstes und erschöpfendes Denkmal der neuen Anschauung gelten.

Mit der wiedererwachenden Freude am bunten Farbenreichtum leben eine Anzahl von Techniken und Materialien wieder auf, die die Neigung der Zeit nach Prunk und Luxus wirkungsvoll unterstützen. Besonders das Email kommt im 16. Jahrhundert mit der Verfeinerung des Farbenempfindens in größerem Umfange zur Geltung. Das Email wird jetzt selbst auf plastische Teile, auf Figürchen wie Ornamente, aufgetragen. Es verbot sich hierbei von selbst, bei den Schwierigkeiten der Technik, eine Verwendung in großem Maßstabe. Das Email (de ronde bosse) wurde daher vornehmlich bei Anhängern, Ketten und kleineren Schmuckstücken verwandt (vergl. diese im Anhang). Die koloristische Feinheit im Zusammenklang des Goldes und des Emails verkörpert eine Schale und eine Flasche im Palazzo Pitti in Florenz, deren Körper mit Grotesken und Girlanden bedeckt ist (Fig. 262 f., S. 292 f.).

Die Vorliebe für Email deutet wieder die Neigung zu malerischen und koloristischen Wirkungen an. In Verbindung damit zeigte sich eine große Vorliebe für Halbedelsteine wie Achat, Lapis lazuli u. a., die in reicher Montierung zu Prachtgeräten verarbeitet wurden. Arbeiten dieser Art in Florenz, Wien, Berlin, Dresden, München, Paris und London.

In diesen koloristischen Neigungen äußert sich am deutlichsten die seltene Harmonie der Renaissance als einer Verbindung plastischer Elemente mit malerischen Faktoren, die in der Folge (Barock) zu einem Überwiegen des malerischen Prinzips in der Herausarbeitung starker Licht- und Schattenwirkung führen sollte.

Die Renaissance in Deutschland.

Die neue Entwicklung vollzog sich von Italien her im Norden am deutlichsten erkennbar im Lebenswerke Albrecht Dürers (vergl. S. 272). Langsam und allmählich traten neue räumliche Elemente in die unkörperliche Auffassung der Gotik. Die Betonung der Körperlichkeit, wie sie besonders im Kontrapost und einer stärkeren Hervorhebung der Gliedmaßen zum Ausdruck kommt, findet auf dem mehr abstrakten Gebiete des Kunstgewerbes neue Formen, die größere räumliche Qualitäten für

sich beanspruchen, so die zylinderförmigen und knaufartigen Bildungen und Profile, die zu schweren und bauchigen Ausladungen hinneigen.

Hierin äußert sich der große Unterschied beider Anschauungen am deutlichsten. Das Mittelalter hatte den Schwerpunkt des menschlichen Daseins ins Jenseits verlegt. Die Renaissance verlegte ihn wieder ins Diesseits, in die Welt des Menschen.

Während Albrecht Dürer die Gotik nie ganz überwunden hat, ist Hans Holbein in jeder Beziehung ein Meister der Renaissance. Bei ihm überwiegt die klare, scharfe Silhouette. Ein Teil der Form bleibt in seinen Entwürfen glatt, ohne jede Ornamentierung, wodurch ein feiner Kontrast hervorgerufen wird.

Das bedeutendste Werk der Entwürfe Holbeins ist der Pokal für Jane Seymour in klarer Becherform, bedeckt mit überaus feiner Ornamentik. Der Schaft in Balusterform wird flankiert von zwei Delphinen. Der Körper trägt Medaillons, die von Laubwerk umrahmt werden. Der glatte Rand wird von maurischem Arabeskenwerk belebt, das überhaupt, von Persien her, in den Entwürfen für Goldschmiede und für die gepreßten Goldarbeiten der Lederbände wichtig wird.

Die Originale der Entwürfe Hans Holbeins, von welchen ein Teil im 17. Jahrhundert durch Wenzel Hollar gestochen wurde, befinden sich teils im Britischen Museum, teils im Museum zu Basel. Während diese Arbeiten vorwiegend Entwürfe blieben (eine Kristallkanne im Berliner Kunstgewerbemuseum), läßt sich der Übergang zur neuen Anschauung deutlicher noch an den wirklich ausgeführten Arbeiten verfolgen.

Fig. 264. Lutherpokal in Greifswald. S. 295.

Die besten Beispiele für den Übergang bieten der Lutherpokal in Greifswald von 1525 (Fig. 264, S. 295) und der Lüneburger Silberschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum, der hauptsächlich in die Zeit des Überganges fällt (Fig. 265, S. 296).

Der Lutherbecher, eine Augsburger Arbeit, zeigt in seiner ganzen Gestaltung noch die Drehung der Gotik, gleichzeitig mit ihrer fluktuierenden Silhouette, nur der Knauf zeigt eine balusterförmige Bildung, die der emporstrebenden Tendenz des Bechers begegnet. Während der gotische Schaft an dieser Stelle wie ein Baum in mancherlei Blattwerk auswuchs,

Fig. 265. Lüneburger Silberschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 295.

negieren jetzt die gerundeten Formen diese Neigung und verleihen der neuen Anschauung größere Erdenschwere. Die kraftvoll gerundeten Löwen des Lüneburger Silberschatzes (Fig. 266, S. 297) illustrieren die Weiterentwicklung am deutlichsten. Nur zwei Stücke sind noch kirchlichen Charakters, ein Standbild der Maria mit dem Christuskinde, in Silber getrieben, mit alter Bemalung, dessen spitzwinkelige, enggerillte Falten noch deutlich den gotisch emporstrebenden Charakter zeigen und das

Bürgereidskristall, in Form einer Kapelle mit der Figur Christi und Heiligen, eine Arbeit Hans von Laffers zu Lüneburg 1444. Mit der weltlichen Bestimmung der übrigen Geräte geht die formale Gestaltung Hand in Hand. Am deutlichsten prägt sich der Unterschied beider Zeitalter aus in den silbergetriebenen Schalen von etwa 1500 und 1540 (Fig. 267 f., S. 298 f.), auf der einen Seite spitzzulaufende, schnellende Buckel, deren Linien arbeiten wie die Stäbe gotischen Maßwerks, auf der anderen

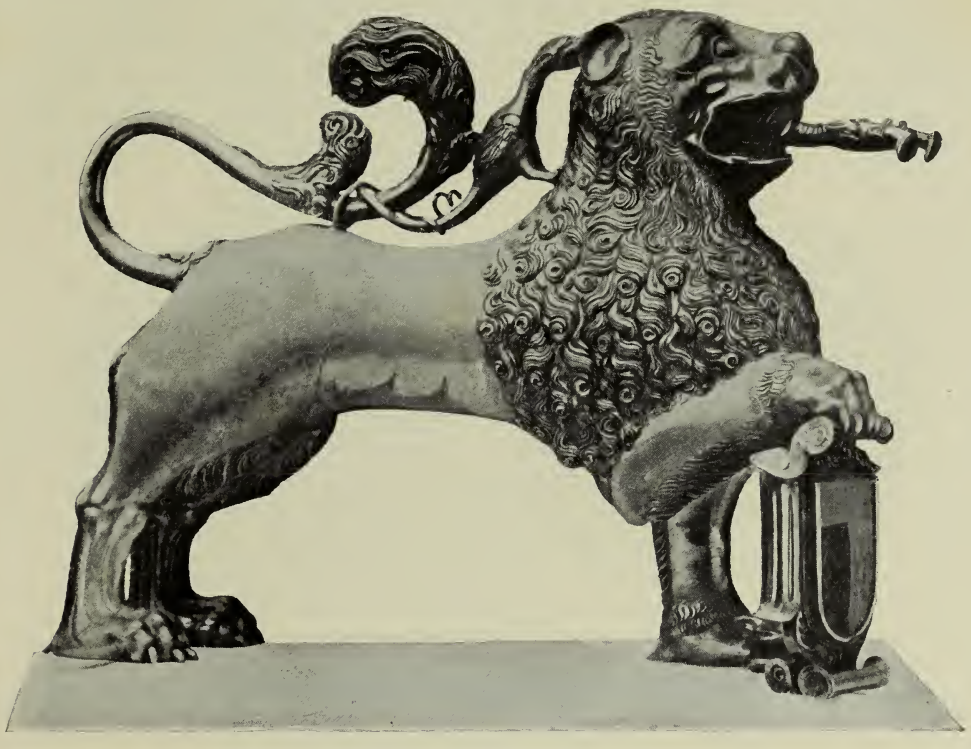


Fig. 266. Gießgefäß in Form eines Löwen in Berlin. S. 296.

parallele Vertiefungen, die dem Ganzen den Eindruck stabiler Ruhe geben. Der gleiche Unterschied äußert sich in den Pokalen (vergl. S. 270). Starke in die Breite gehende Ausladungen werden bevorzugt. Aus den spitzzulaufenden Buckeln wurden gerundete Ausbuchtungen, die von Laubwerk eingefaßt und überwachsen sind. Die Einschnürung und die zylindrische Form entsprechen am meisten der neuen Tendenz, und wir finden diese Bildungen in der ungeheuren Produktion vorherrschend (Fig. 284 f., S. 311 f.). Die Pokale der Renaissance und Folgezeit lassen sich überhaupt auf einige wenige Typen zurückführen. Auch für die Folgezeit bildet der Buckel das wichtigste, mannigfach variierte Formenelement. Man unterscheidet spitzzulaufende Buckel, die in einer gotischen Unterströ-

mung noch fortwährend angewandt werden, und die jüngere ovale Buckelform. Der Ackleybecher und Traubenpokal führen ihren Ursprung auf die gotisierende Buckelform zurück. Weiterhin kann man die Schalenform und Pokale mit zylindrischer Einschnürung und mit einfacher Einschnürung unterscheiden.

Der Buckel kam dem Glanze des Goldes am meisten entgegen. Er bildete in der Renaissance, wo man anfing den Lichtglanz im Material zu schätzen, eines der unerläßlichsten Ausdrucksmittel. Sicherlich hat man im Mittelalter, besonders in der romanischen Kunst, den im Wechsel des Standpunktes glitzernden und gleißenden Materialcharakter nicht in dieser Weise geschätzt. Früher war es mehr die gediegene, kompakte Materialechtheit, welche als das Beste und Kostbarste in den Dienst der

Fig. 267. Schalen des Lüneburger Silberschatzes in Berlin. S. 297.

Kirche gestellt wurde. In der Gotik mit ihrem unirdischen Sinn, der für die Dinge dieser Welt kein rechtes Auge hatte, war das Silber als Material bei weitem beliebter. Als dann der Sinn für weltliche Dinge erwachte, wurde man auch aufmerksam auf die Schönheit des Lichts, das aus einer anderen Welt, einem anderen Raum hereindrang und die Dinge unserer Umgebung lebendig macht. Und hier vermochte das Gold den stärksten Lichtglanz zu sammeln und festzuhalten.

Der Buckel wird allmählich zu einem Ornament, das sich dem plastischen Aufbau des Pokals, verziert mit Blatt- und Figurenwerk oder auch als Frucht selbst, einfügt, jedoch nicht mehr ein konstruktives Element des Ganzen bildet. Der Münzpokal, der Interimsbecher (Fig. 269, S. 300) und der Pokal mit dem Stammbaum Mariä (1562) zeigen dies am deutlichsten. Die Negierung der aufwärtsstrebenden Tendenz der Gotik zeigt sich weiterhin in der Einschnürung, d. h. der Einführung einer oder mehrerer Horizontalen als der eigentlichen Negierung der gotischen Senk-

rechten. Diese Einschnürung zeigt sich in den meisten Pokalen des Lüneburger Silberschatzes, besonders beim großen Doppelpokal (Fig. 270,

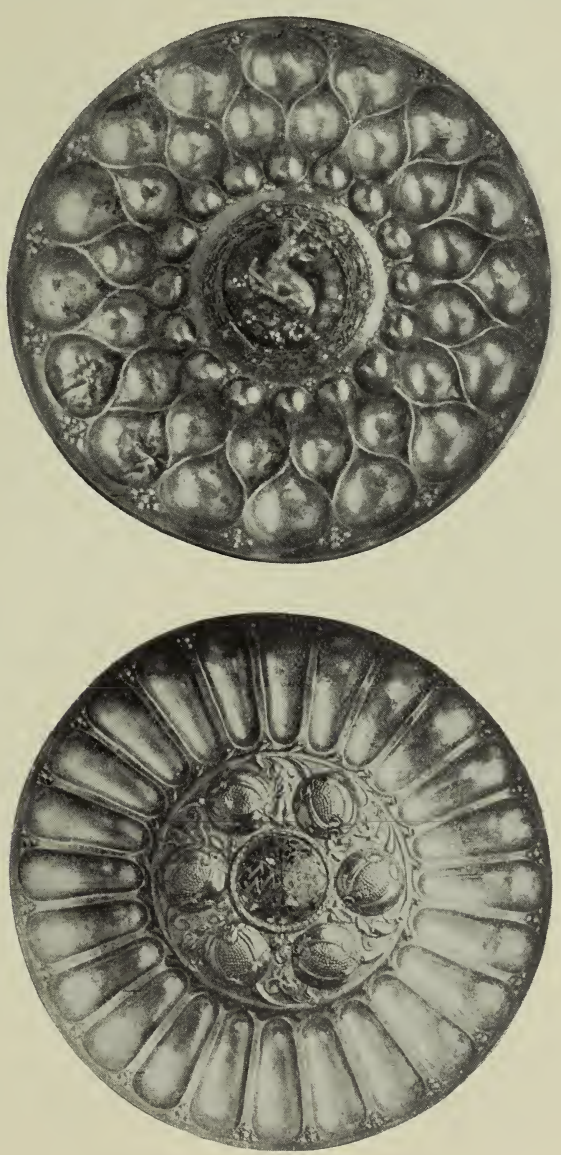


Fig. 268. Schalen im Lüneburger Silberschatz in Berlin. S. 297.

S. 300) und den Pokalen mit breiter, zylindrischer Einschnürung, dem Kurfürstenbecher mit den Hochreliefiguren der sieben Kurfürsten und dem Jagdbecher um 1600 mit Rollwerk und Fruchtgehängen.

Als das meist charakteristische Beispiel des neuen Wollens darf der

Goldpokal von Hans Reimer (1563) in München gelten, der in seiner bauschigen Form und S-förmigen Silhouette das neue Wollen am besten verkörpert, gleichzeitig aber in seiner Verzierungsart mit feinem maurischem

Fig. 269. Lüneburger Interimsbecher in Berlin. S. 298.

Fig. 270. Lüneburger Doppelpokal in Berlin. S. 299.

Goldemail, den dekorativen Zutaten in Girlanden und Edelsteinen den Sinn für koloristische Werte am deutlichsten zeigt (Fig. 271, S. 301). Der alte Flächendekor des Mittelalters hat sich hier mit der plastischen Form der neuen Zeit in reizvoller Harmonie vereinigt.

Um der Fülle von Material gerecht zu werden, scheint es am besten, einzelne Typen in der genannten Entwicklung bis ins 17. Jahrhundert hinein zu verfolgen.

1. Die noch gotisierenden Formen, deren Spitzen allmählich sich abstumpfen;

2. dann die eigentlichen Renaissanceformen, die halbkugeligen Schalenformen und

3. die zylindrischen Formen mit Einschnürungen.

In der ersten Gruppe ist der spitzzulaufende Buckel in seiner am meisten charakteristischen Form in dem Ackleybecher verwandt, so benannt nach der Form der Kupa, die in einer Nachahmung der Blüte der Pflanze Agley besteht. Bei diesen Bechern greifen die Buckel vom Rande und dem unteren Teile des Bechers nach unten und oben auslaufend ineinander. Die Vorstufe liegt in einer Becherform der Gotik (vergl. den Becher auf S. 270 links).

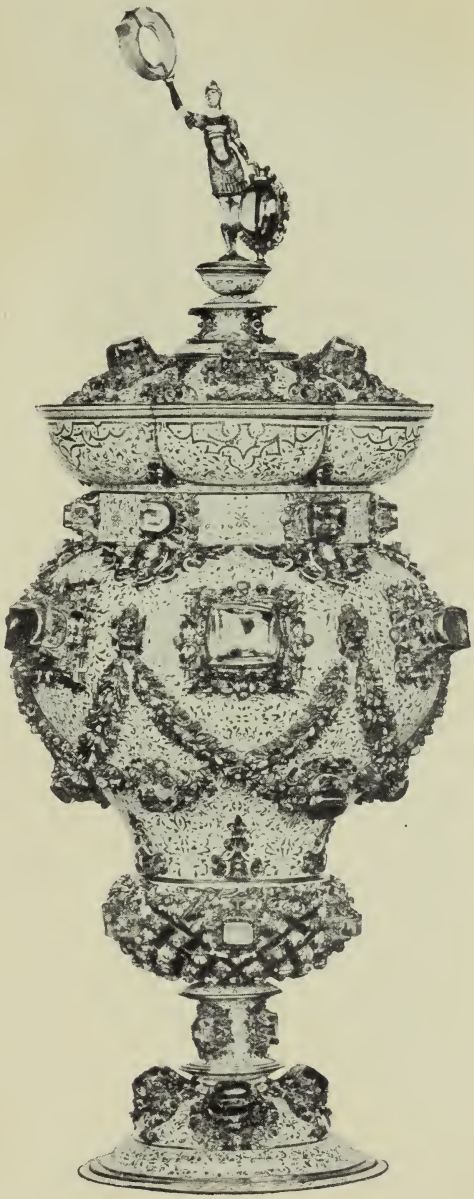


Fig. 271. Emailpokal in München. S. 300.

Die Buckel werden am Rand meist frei gelassen, sie bieten jedoch auch willkommenen Anhalt zur Anbringung von Kartuschen mit figürlichen Szenen meist mythologischen Inhalts. Die auslaufenden Spitzen der Buckel sind wie geschaffen für ein sich verjüngendes Ornament. Für den Knauf ist das Motiv des Widderkopfes besonders beliebt. Der gebuckelte Fuß in Dreipaßform ist meist eingezogen.

Die ziselierten Buckel sind bei einem Becher in London mit Riemenwerk, Blumen, Früchten und den Figuren der Diana, Lucretia, Judith,

Hermen und Masken bedeckt. Der balusterartige Schaft zeigt Widderköpfe, Früchte und Schnörkelwerk. Von der großen Gruppe der Ackleybecher zeichnet er sich aus durch seine strenge und geschlossene Form.

Von den zwei Ackleybechern im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Fig. 272 f., S. 302) stammt der eine aus dem Besitz der Nürnberger Goldschmiedeinnung, der andere aus der Hertelschen Stiftung. Beide sind, zugleich mit dem genannten, sehr ähnlichen, jetzt im Kensington-

Fig. 272.

Fig. 273.

Becher im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. S. 302.

museum in London befindlichen Becher, lange Zeit dem Wenzel Jamnitzer zugeschrieben worden. Jedoch mit Unrecht. Nach Forschungen Stockbauers repräsentieren diese Ackleybecher, von denen noch eine ganze Anzahl sehr ähnlicher gezählt werden, die vorgeschriebene Form des Meisterstücks bei der Nürnberger Goldschmiedezunft. Marc Rosenberg betrachtet den Londoner Becher als den von Martin Rehlein (1572—1573) gefertigten Musterbecher, die anderen aber als die von den Bewerbern um das Meisterrecht nach dieser Vorlage mit erlaubten Änderungen gearbeiteten Stücke. Die beiden Nürnberger Becher sind aus unvergoldetem

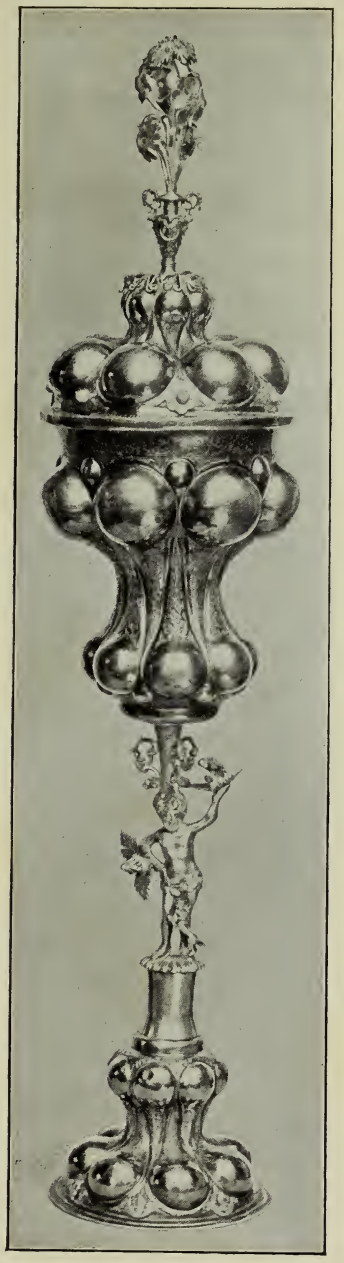


Fig. 274. Pokal in Kassel. S. 304.

Fig. 275. Pokal im Besitze des Grafen v. Meran. S. 304.

Silber, beide gleich groß und beide ohne Deckel. Während der eine teils gravierte, teils getriebene Szenen aus dem Leben Jesu und dem Alten Testament aufweist, zeigt der andere nur getriebene allegorische Figuren, darunter Glaube, Liebe und Hoffnung.

Die Formen des Ackleybechers werden auch zu großen Pokalen ausgestaltet. Ein schlanker Buckelbecher der Großherzoglich Hessischen Silberkammer zeigt diese Entwicklung besonders deutlich (Fig. 274, S. 303). Ein Pokal aus der Mitte des 17. Jahrhunderts aus dem Besitz des Grafen von Meran gibt dann die Verkümmerung der ineinandergreifenden Buckel und ihre Trennung durch ornamentale Zutaten (Fig. 275, S. 303). Zwischen die spitzen Buckelenden drängen sich sechseckige Felder, die mehr den flächenartigen Charakter betonen. In gewissem Sinne mit diesen Bechern verwandt sind die birnenförmigen Pokale, die, gleichsam aus einem Buckel gebildet, die Balusterform der Renaissance in eigentlichem Sinne verkörpern und mit fortschreitendem Naturalismus eine birnenförmige Gestaltung annehmen. Die abgestumpfte Form der Buckel findet sich in besonders vollendeter Durchbildung in zwei Bechern des Kölner Kunstgewerbemuseums, Augsburger Arbeiten von B. Koch 1607, die in ihrer feinen Silhouette die Entstehung aus dem Buckelmotiv deutlich machen (Fig. 276, S. 304).

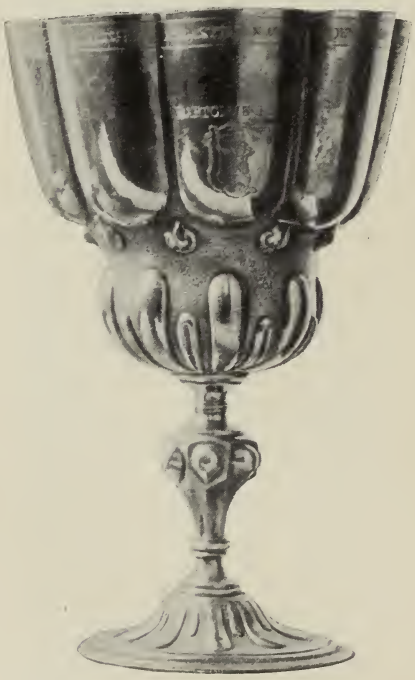


Fig. 276. Becher im Kölner Kunstgewerbemuseum. S. 304.

Einfachere Formen zeigt ein Becher im k. und k. Museum zu Wien. Der Körper ist hier stark geschnürt, so daß die Rundung des Buckels mehr zur Geltung kommt.

Die Form ist vielfach im Grundtyp erhalten geblieben, weil gerade diese Becher als Meisterstücke verlangt wurden.

Die Grundform wurde auch für größere Pokale verwandt. Bei einem Pokal auf hohem Fuß, im Grünen Gewölbe zu Dresden, sind die Buckel flach gehalten, die Form erscheint dadurch weit gestreckter. Das gleiche gilt von einem Pokal der Sammlung Rothschild, mit Bandwerk und Emails auf den Buckeln.

Bei einem Pokal der Stadt Bautzen sind die Zwickel der Buckel noch mit durchbrochenem Silberwerk verziert. Durch starke Einschnürung wird die Form sehr barock, fast grotesk. Auch dieser Pokal ist Nürnberger Arbeit. Bei einem Pokal von 1685 mit dem gemalten Wappen der Lausitzer Sechsstädte, gleichfalls im Rathause zu Bautzen, treten die Buckel in Form nackter Halbkugeln stark hervor. Der balusterartige Schaft zeigt hier bereits zierliche, elegante Form. Aber auch bei dieser

Arbeit zeigt sich an Fuß und Schaftansatz krauses Blattwerk, Reste der Gotik, von der die deutschen Meister nicht lassen konnten.

Bei vielen Pokalen setzen die Buckel sich nicht nach oben und unten fort, hier erfahren dann die rhombenförmigen Zwickel eine stärkere Ausbildung und ornamentale Belebung, während die Buckel nackt bleiben; so bei einem Pokal der Salzsieder in Schwäbisch Hall. Diese Pokale sind für Zünfte sehr beliebt. Der Körper trägt in der Einschnürung häufig einen Reif, an den die Widmungsmedaillen angehängt werden. Eine komplizierte Form zeigt ein Pokal aus dem Silberfund von Regensburg, hier ist unter und zwischen der Buckelung des Randes eine zweite Buckelreihe angebracht. Auch hier sind nur die Zwickel zwischen den unteren Buckeln ornamentiert. Die Bildung der unteren Pokalhälfte wiederholt sich als Fuß, so daß bei dieser Arbeit eine beruhigende Gleichmäßigkeit zum Ausdruck kommt. Die Grundform der Ackleybuckelung kommt noch bei einem zweiten Pokale des Regensburger Fundes vor.

Fig. 277. Pokal in Wien. S. 305.

Neben dem Ackleybecher zeigt der Traubenpokal in Eiform, der auch in glatter Behandlung vorkommt, die Weiterbildung der gotischen Buckelform am deutlichsten. Ein fast noch gotischer Silberpokal mit krausem Blattwerk, jedoch schon erschlafftem Buckel im k. und k. Hofmuseum in Wien (Fig. 277, S. 305) deutet die Entwicklung an. Die eigentlichen Trauben-, auch Ananaspokale genannt, setzen sich aus runden oder nur wenig spitzzulaufenden Buckeln zusammen, wobei jetzt der Hauptreiz besonders im Innern des Pokals in der Lichtspiegelung liegt,

die in jeder einzelnen Vertiefung die Traubenform des Ganzen wiedergibt. Derartige Pokale gibt es unzählige. Ein Traubenpokal, von einem Kaiser in Harnisch getragen, von Hans Petzolt, Nürnberg, um 1580 (Fig. 278, S. 306) im Berliner Kunstgewerbemuseum. Ein zweiter, dessen Schaft als Weinstock ausgebildet ist, in Reutlingen (Fig. 279, S. 307). Bei diesem Pokal erscheint es fast wie eine symbolische Negierung des durch die Gotik betonten Emporwachsens, wenn an der Wurzel des Weinstocks ein kleiner Mann mit der Axt den Stamm zu fällen sucht.

Fig. 278. Pokal in Berlin. S. 306.

Während bei diesen Pokalen noch immer eine gotische Unterströmung mitspricht, überwiegen bei der zweiten Gruppe die Renaissanceformen völlig. So bei einem 1536 datierten Goldpokal der Nürnberger Patrizierfamilie Pfinzing im Germanischen Museum zu Nürnberg, der in Form einer Schale mit Deckel fast wieder an die schwerfällige Form romanischer Kelche erinnert.

Dieser Pokal der Pfinzingschen Stiftung zeigt weder Meister- noch Beschauzeichen. Es ist möglich, daß das in den edelsten Formen deutscher Frührenaissance gearbeitete Stück nicht in Nürnberg, sondern am Rhein entstanden ist. Essenwein (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum Bd. II, S. 35) weist darauf hin, daß der Stil des Bechers vielfältige Übereinstimmung mit der Architektur des Urieldenkmals im Mainzer Dom, soweit dieses Renaissanceformen verwendet, zeigt. Nach Mainz aber siedelte der Stifter des Bechers, Melchior Pfinzing, im Jahre 1521 als Propst über, nachdem er bis dahin Propst zu St. Sebald in Nürnberg gewesen war. Der Pokal ist aus massivem Golde gearbeitet. Sein Hauptreiz liegt in der Verwendung des Emails, das in verschiedenen Farben, undurchsichtig und durchsichtig, die einzelnen Teile schmückt. Das Innere des Deckels zeigt ein Medaillonporträt des Stifters mit der Inschrift: „Melchior Pfinczing Prep. S. Albani : mog.“ Der Oberseite sind gleichfalls drei Medaillons mit Porträtköpfen von Angehörigen der Pfinzingschen Familie aufgelegt. Sie werden durch buntfarbige, durchsichtige Emailteile verbunden, die zierliche Ornamente von großer Feinheit aufweisen. Die Spitze des Deckels mag früher durch ein Figürchen gekrönt worden sein, das im Laufe der

Zeit verloren ging. An seiner Stelle ist jetzt ein flaches Plättchen mit dem Pfinzingschen Wappen und der Jahreszahl 1536 aufgelötet.

Eine Weiterbildung dieser Schalenform, nach Art venezianischer Gläser, zeigen 52 Schalen von Augsburger Arbeit in Florenz, eine Schale im Louvre, andere in London. Hiezu gehört auch die Deckelschale von Jonas Silber in Nürnberg von 1589 im Berliner Kunstgewerbemuseum, die, bezeichnend für die neue Anschauung der Zeit, das Weltall im Himmel und auf Erden darstellen soll. Auf dem Fuße, als Erdkörper, erhebt sich als Schaft der Baum des Paradieses mit Adam und Eva, der eine Burg, das himmlische Jerusalem, trägt. Die Schale selbst zeigt in Relief den Kaiser, die Kurfürsten und die Wappen der Reichsstände, innen die Karten von Europa in Gestalt einer Jungfrau, deren Kopf Spanien bildet, während Italien der ausgestreckte Arm andeutet. Der innere Deckel zeigt die Ahnen der deutschen Nation. Oben auf dem Deckel sind die Sternbilder des Himmels und auf den gekreuzten Bügeln darüber der thronende Christus und schwebende Engel dargestellt.

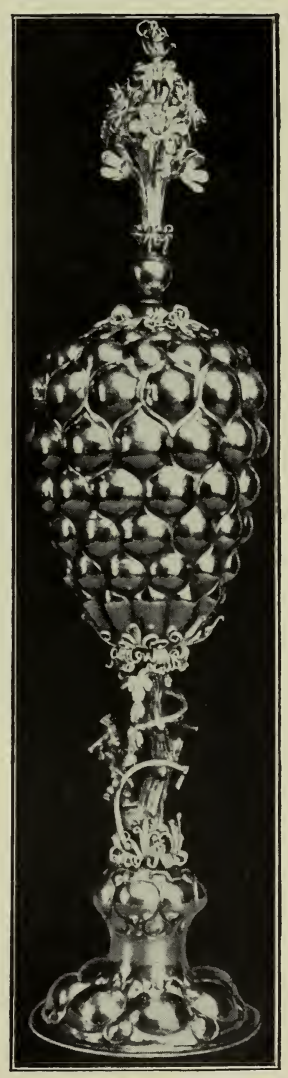


Fig. 279. Pokal in Reutlingen. S. 306.

Neben diesem Gerät ist die überaus rein in der Form gebildete Schale von Emden von 1603 mehr um der Form selbst willen geschaffen.

Für derartige Schalen wurden sogen. Schalenböden für sich angefertigt und dann in die Schalen eingesetzt. Eine Augsburger Schale dieser Art von Georg Lang (1627) im Kölner Kunstgewerbemuseum (Fig. 280, S. 308). Mit Darstellungen der Mythologie haben sie sich in selbständiger Form auch in anderem Material (Blei) als Modelle erhalten.

Die eigentliche Renaissanceform ist die zylindrische mit greifbarer Silhouette und klarer Profilierung und Gliederung. Hierhin gehören die gewaltigen Pokale mit zylindrischem Mittelstück, die in ihrem ganzen Aufbau zu den glänzendsten Dokumenten individueller Kraft und Selbständigkeit zählen.

In der Spätrenaissance wächst der Mensch über sich hinaus. Die großen Pokale erreichen Dimensionen, die für Riesen bestimmt scheinen. Das Lebensgefühl quillt über und durchbricht alle Schranken.

In der Malerei wird der Bildrahmen zu klein. Die gewaltigen Figuren werden im Ausschnitt wiedergegeben, während das übrige außerhalb des Rahmens nur für die Vorstellung lebendig wird.

Der bekannteste dieser Riesenpokale ist der Landschadenbundbecher von einem unbekannten Augsburger Meister des 16. Jahrhunderts (Fig. 281, S. 309), der trotz seiner Größe eine überaus harmonische Verteilung der figürlichen Darstellungen, Ornamente, Emails, Kartuschen, Masken auf-

Fig. 280. Schale im Kölner Kunstgewerbemuseum. S. 307.

weist. Die zylindrische Einschnürung ist durch Karyatiden in einzelne Felder geteilt: Esther vor dem König, die Königin von Saba vor Salomon und Judith vor Holofernes. Der Deckel zeigt drei Reliefs: Moses vor Pharao. Den Knauf bildet ein weibliches Figürchen mit Füllhorn und Schild. Von besonderer Schönheit sind die Maureskenornamentierung des Randes, breite Volutenbänder, durch fein graviertes Rankenwerk vom Grunde herausgehoben, und die Emails der unteren Ausladung des Pokals mit Früchten und springenden Hirschen. Der Schaft trägt das Motiv der Daphne, die in einen Baum verwandelt wird. Der stark eingezogene und profilierte Fuß zeigt eine feinsinnige Abwechslung abstrakter und naturalistischer Motive, Mauresken, Fruchtkränze und Kartuschen mit Masken und Löwen. Der Landschadenbundbecher ist verwandt einem großen Prunkpokale mit starker Einschnürung und weitaus-

ladendem Wulste im Grünen Gewölbe zu Dresden. Die Tektonik und Profilierung des Fußes, das Daphnemotiv, die reiche Verwendung von Email, die Ornamentierung des Randes sind bei beiden Stücken sehr ähn-

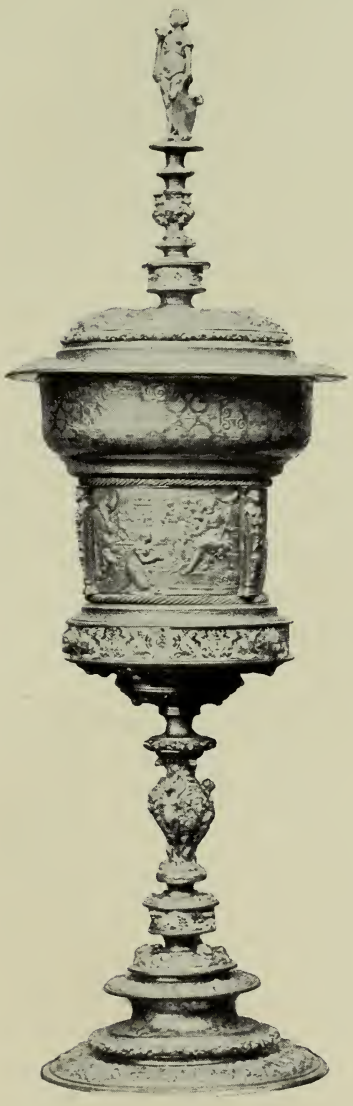


Fig. 281. Pokal in Graz. S. 308.

Fig. 282. Pokal in Dresden (nach Bette). S. 309.

lich (Fig. 282, S. 309). Ein zweiter Prachtpokal in der Schatzkammer zu München zeigt das Straßburger Beschauzeichen von 1534—1567 und die Meistermarke des Georg Kobenhaupt (Fig. 283, S. 310). (Im Straßburger Stadtarchiv findet sich 1445: „Kobenhaupt von Würzburg aurifaber“,

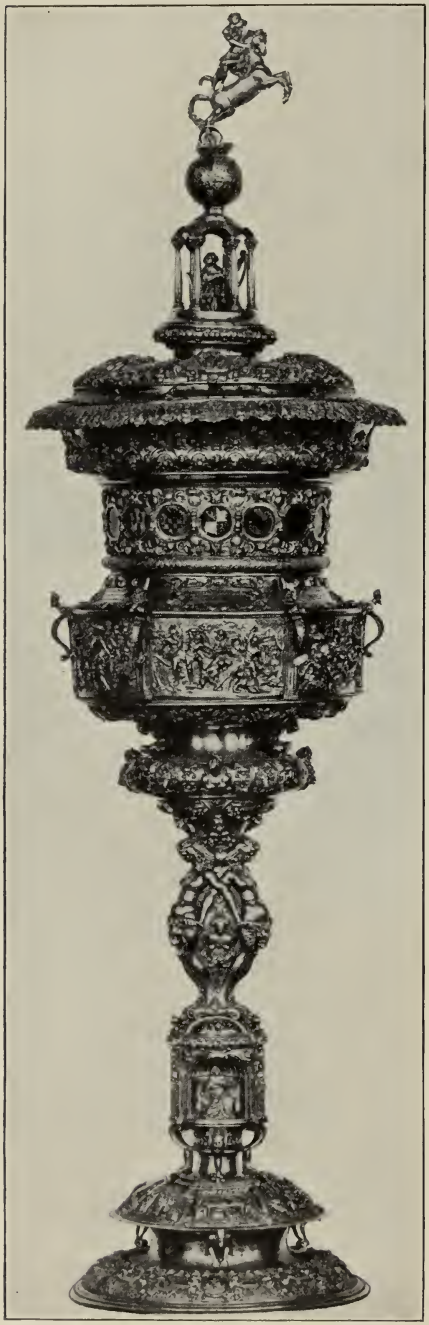


Fig. 283. Pokal in München (nach Soldan). S. 309.

vergl. Zeitschr. des bayr. Kunstgewerbevereins 1896, 2: G. Kobenhaupt von A. Schricker und Schricker, Kunstschätze in Elsaß-Lothringen.) Auf dem Pokal Globus mit Pferd und Reiterin. Darunter in Baldachin König David mit Harfe. Auf dem Deckel Medaillons mit Darstellungen der Arbeiten des Herkules. Am Schaft weibliche Karyatiden mit verschlungenen Armen. Der Körper zeigt eine gurtartig eingezogene Form mit Wappen in aneinandergereihten Scheiben, darunter, stark vorspringend, 6 rechteckige Felder mit dichtgedrängten Darstellungen aus der römischen Geschichte.

Ein dritter Riesenpokal (Fig. 284, S. 311), im Besitz des Grafen von Waldeck-Limpurg in Gaildorf, der sogen. Erbschenkenbecher, ist eine Nürnberger Arbeit von 1562. Die Einschnürung wurde bei dieser frühen Arbeit noch mit Rollwerk und Früchten ornamentiert. Nur auf dem Rande sind figürliche Darstellungen in Landschaft angebracht und im übrigen alle Teile mit dichtgedrängtem Rollwerk verziert, aus welchem nur hier und da Masken, geflügelte Engelsköpfe und Früchte auftauchen. Als Knauf ein sitzender Greif mit Wappen.

Auch im Laufe des 16. Jahrhunderts geht die Entwicklung von einer abstrakt ornamentalen zu einer mehr naturalistischen und bildartigen über. Schon bei genanntem Becher tauchen einzelne konkretere Bestandteile auf. Mit einer stärkeren Betonung des malerisch Aufgelösten und Flimmernden ist im abstrakten Ornament eine Steigerung nicht mehr denkbar. Die Entwicklung geht dann zu natura-

listischen Bildungen über. Man greift zuerst einzelne Bestandteile der Natur heraus, um dann zu bildartigen Ausschnitten und landschaftlichen Szenerien überzugehen.

Von einfacher, klarer Silhouette ist der hessische Willkomm von 1571, eine Arbeit des Elias Lenker in Nürnberg (vergl. v. Drach, Der hessische Willkomm). Die Einschnürung trägt eine figürliche Darstellung, die durch eine Inschrift erläutert wird: „Fürst Joachim Ernst von Anhalt hat vom Landgraven zu Hessen das Prunirn (Kartenspiel) gelernt und diesen Wilkumb zu lehrgeld bezahlt. Actum Cassel am 19. Tag february anno 1571." Auf der unteren Ausladung Masken und Fruchtvasen, der Rand ist mit Rollwerk ornamentiert. Am Knauf sitzende Frauengestalten, auf dem Deckel ein Geharnischter. (Fig. 285, S. 312.)

Auch bei einem Pokal der früheren Goldschmiedeinnung in Frankfurt kommen auf der Einschnürung figürliche Szenen in Landschaften vor. Auf dem Rande sind Schmetterlinge graviert, die auf dem lichten Hintergrunde schon wie im Luftraume gedacht sind, eine Auffassung, die für die spätere Entwicklung von großer Wichtigkeit wird.

Ein Prachtpokal mit zylindrischer Einschnürung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts im

Fig. 284. Pokal in Gaildorf. S. 310.

Fig. 285. Pokal in Kassel. S. 311.

Fig. 286. Pokal in München (nach Bette). S. 312.

Grünen Gewölbe zu Dresden (Fig. 286, Fig. 312) zeigt unter dem Rollwerkornament der Einschnürung einen schmalen Fries mit Jagdszenen. Dieser Pokal wirkt ganz besonders durch die flachgehaltene Ornamentierung.

Ein großer Pokal in der Schatzkammer des bayrischen Königs-

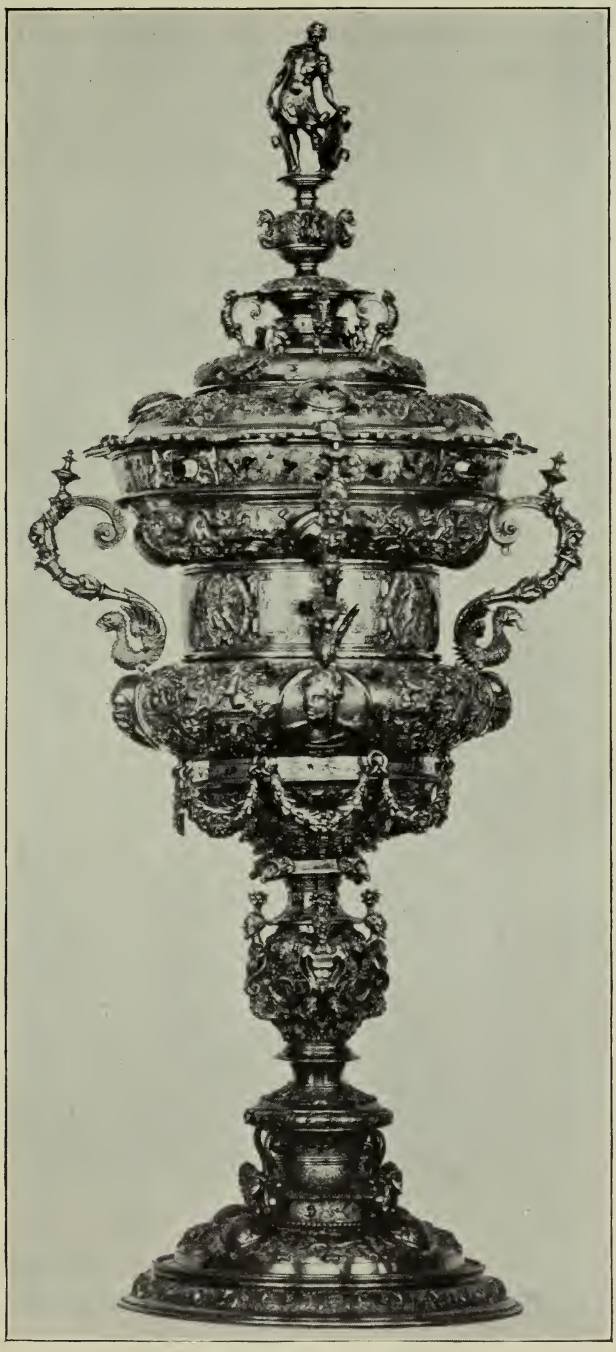


Fig. 287. Pokal in München (nach Soldan). S. 312.

hauses (Fig. 287, S. 313), eine Augsburger Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ist völlig bedeckt von kleinlicher, für das Auge schon

nicht mehr faßbarer Ornamentierung. Die Einschnürung ist gedrückt, die Ausladungen treten wurstartig in starkem Maße hervor. Diese Wulste sind durch S-förmige Drachenhenkel verbunden. Von dem unteren Bandstreifen des Körpers hängen Girlanden herunter. Es kam bei diesem Stücke also nicht so sehr auf die klare, ausdrucksvolle Gliederung des

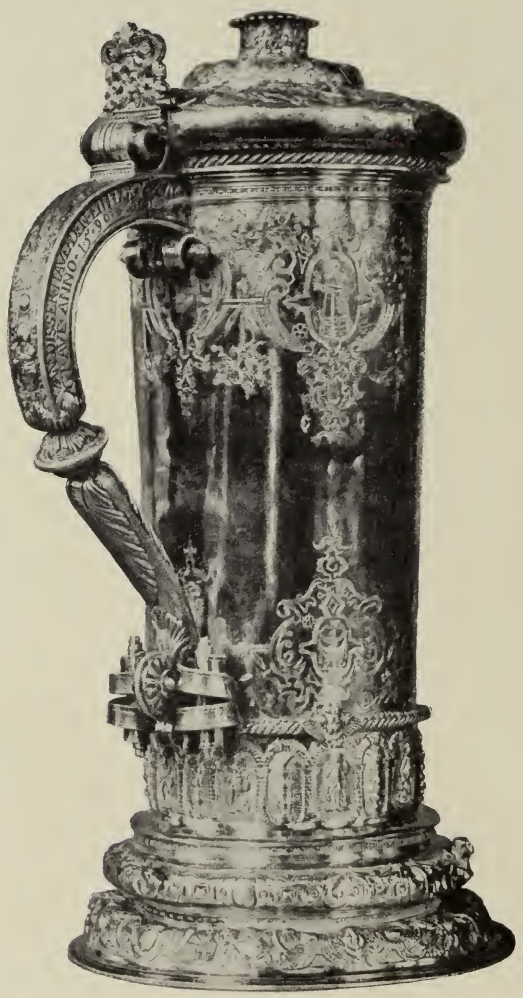


Fig. 288. Kanne in Schwerin. S. 315.

Pokals, wie vielmehr aut die Verschleierung seiner Silhouette an. Die henkelartigen Ansätze verbinden auch verschiedene Ausladungen des Deckels miteinander. Diese Ansätze heben die Profilierung völlig auf, die greifbar scharfe Silhouette erhält eine Art Schutzvorrichtung. Es vollzieht sich hier der gleiche Vorgang, allerdings in umgekehrtem Sinne, von der undefinierbaren Silhouette des gotischen Buckelbechers zum Renaissance-

pokal, eine Entwicklung, die im 16.—17. Jahrhundert wieder zur alten nordischen Vorliebe für unklare Gliederung zurückzukehren scheint.

Die zylindrische Form entwickelt sich in den Kannen zu einem künstlerisch überaus wirkungsvollen Faktor. Die glatte Wandung des Gefäßes, das meist nur an den Rändern und am plastisch ausgebildeten

Fig. 289. Kannen in Riga. S. 316.

Henkel verziert ist, lockt im Wechsel des Lichts die natürlichen Qualitäten des Materials am stärksten hervor.

Die Schweriner Kanne (Fig. 288, S. 314) gehört in ihrer zylindrischen, einfachen Form zu den schönsten Arbeiten dieser Art. Sie ist eine Lüneburger Ziselierarbeit. Auf dem Deckel befindet sich zweimal, jedesmal in einem länglichen Oval, die Gestalt eines bärtigen Mannes mit Totenkopf und Stundenglas, wohl Chronos, oder die Verkörperung der rasch

entfliehenden Zeit. Der sehr schön gebildete Henkel weist in seinem oberen Teil nachstehende Inschrift auf:

DRINCK · VNDT · ES · GOTTES · NICHT · VORGEIS · BEWAR · DEIN · ER · DIR · WERDT · NICHT · MER · VAN · DISSER · HAVE · DEN · EIN · DOCK · ZUM · GRAVE.
ANNO · 1◦5◦9◦0◦

Das Beste leistet der unbekannte Künstler in der Gravierarbeit auf dem Mantel der Kanne, deren Arabesken- und Figurenwerk unbedingt den vorzüglichsten Schöpfungen der Renaissance anzureihen ist.

Fig. 290. Becher in München. S. 317.

Eine der Schweriner Kanne nahestehende, aber doch in Bezug auf Schönheit der Form wie der Ausführung hinter ihr zurückbleibende Kanne befindet sich auf Schloß Popen in Kurland (vergl. Fr. Schlie, Aus den Großherzoglichen Kunstsammlungen zu Schwerin. Kunstgewerbeblatt 1892, S. 65).

Der glatte Körper ist hier von glänzender Tiefe, die durch das Geranke der Ornamentik und die plastisch hervorragende Form des Henkels nur verstärkt wird.

Ähnlich prächtige Arbeiten (Fig. 289, S. 315) besitzt die Gesellschaft der Schwarzhäupter in Riga.

Die Gesellschaft der Schwarzhäupter zu Riga wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts als eine Vereinigung junger unverheirateter Kaufleute gegründet und erhielt ihren Namen jedenfalls nach ihrem Schutzpatron, dem heiligen Mauritius, dessen Mohrenkopf sie noch heute im Wappen führt. Ihr Silberschatz ist sehr kostbar:

Das älteste Prunkstück ist die silberne Statuette des heiligen Georg, eine Lübecker Arbeit vom Jahre 1507. Das Gesicht des Ritters und der Mohrenkopf auf seinem Schilde sind farbig bemalt, einzelne Teile vergoldet (Fig. 223 ähnlich).

Ferner aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein silberner Tafelaufsatz mit dem auf einem Seepferd reitenden heiligen Mauritius. Den Fuß des Aufsatzes bilden drei mit

untergeschlagenen Beinen kauernde Mohrengestalten.

Ein zweiter, diesem ähnlicher Aufsatz trägt die Reiterfigur des Königs Gustav Adolf von Schweden. Verwandte Aufsätze besitzt das Historische Museum in Stockholm.

Eine große ovale Prunkschüssel vom Jahre 1661 zeigt die Darstellung des vom Blitz des Zeus getroffenen Phaeton.

Alle vier sind deutsche Goldschmiedearbeiten. Es gibt jedoch auch Arbeiten lokalen Ursprungs, so drei Humpen mit prächtigen Reliefs in Treibmanier. Der älteste vom Jahre 1701 zeigt den Entsatz von Narwa, die beiden anderen aus den Jahren 1704 und 1705 die Schlachten bei Riga und bei Gemaurthoff. Die Rigaer Goldschmiedearbeiten stehen durchaus nicht hinter denen von Nürnberg, Augsburg und Lübeck zurück. Die Goldschmiedezunft gehörte in Riga zu den ältesten Zunftverbänden und ihre Entstehung soll bis in das 13. Jahrhundert zurückzudatieren sein, wenn auch die erste urkundliche Erwähnung eines Rigaschen Goldschmiedes, Johannes Ribbenisse, erst in den Jahren 1334—1344 geschieht (vergl. Neumann, Goldschmiedearbeiten in Riga, Kunstgewerbeblatt 1897, S. 118 ff.).

Die zylindrische Form ist der wesentlichste Bestandteil dieser Arbeiten, die, wie ein Teil der Säule, das Wollen der Renaissance am deutlichsten verkörpert.

Fig. 291. Becher in Berlin. S. 318.

In einfacher Form kehrt diese Gestaltung bei einer Anzahl von Bechern mit nur wenig ausladendem Rande wieder, so beim Pokal der Bankmetzger in Augsburg, jetzt im Nationalmuseum in Nürnberg (Fig. 290,

S. 316), einem Becher der Stadt Torgau und einem Pokal, früher im Besitz Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Alexander (Fig. 291, S. 317.)

Neben den zylindrischen Kannen gab es auch Deckelhumpen gleicher Form, die nur wie Verkleinerung der Kannen wirken, und kleine Hauffebecher von runder Form, die ineinandergeschoben wurden. „Achtt kleiner eingesezttter Becher mit vergultten Borttlein und einem Deckell“ von 1519 mit dem Stadtzeichen von Speier in den Königlichen Sammlungen zu Kassel.

Die mehr oder weniger häufige Wiederkehr der hier besprochenen Formen der Goldschmiedekunst ist charakteristisch für die Art des Schaffens überhaupt. Innerhalb der Zünfte und Innungen gingen in ähnlicher Weise wie in den Klosterwerkstätten des Mittelalters die Vorlagen von Hand zu Hand. Trotz der Betonung des Individuellen in der Renaissance ist der Prozeß des Schaffens ein gut Teil handwerklicher Natur.

Das gilt auch von den Arbeiten der großen Meister der Goldschmiedekunst, die, um den vielen Anforderungen zu genügen, zu großen Werkstätten ihre Zuflucht nahmen, innerhalb deren ihre persönliche Note stark verwischt werden mußte.

Meisternamen und Marken.

Meisternamen.

Wie auf allen künstlerischen Gebieten des 16. Jahrhunderts, so treten auch in der Goldschmiedekunst einzelne Künstlernamen stärker hervor. Während jedoch in den anderen Künsten der Meistername unmittelbarer in den Werken erhalten ist, brachte im Kunstgewerbe die Art der Produktion eine mehr handwerkliche Auffassung mit sich. Das war sogar bei dem größten Meister der Zeit, bei Wenzel Jamnitzer (1508—1585), der Fall. Er war der Leiter einer umfangreichen Werkstatt, die von seiner persönlichen Note vieles verwischt hat. Seine Korrespondenz mit Erzherzog Ferdinand ist charakteristisch für die Oberleitung und Überwachung, die er über die einzelnen Künstler ausübte (vergl. v. Schönherr, W. Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand, in den Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung XII, 2): „was die 4 evangelysten belangt, hab ich mit dem pyldhauer geret, der sy bosyrt und mit dem, ders von messyg geyst (gießt) und mit dem, der sy verschneydt und der sy verguldt,“ ferner „er wolle einen kunstlichen maler ein visierung oder etliche über bemeltes werk reißen und stellen lassen.“ Zu einem Werke zog er die Hilfe des Jakob Strada von Mantua hinzu. „Er habe,“ schreibt er, „als bald mit einem fleysigen des malens und anderer der-

gleichen künsten wol verstendigen gesellen, mit namen Jacob Strote, ein Italiener und auch ein mit burger allhie zu Nürnberg gehandelt, daß er sich zu solchem vorhaben geprauchen lassen wolte.“ Diese gemeinschaftliche Tätigkeit trieb er besonders auch mit seinem Bruder Albrecht, wodurch die klare Herausarbeitung seiner Künstlerpersönlichkeit naturgemäß gelitten hat.

Sein frühestes, um 1540 entstandenes Werk, der Ernestinische Willkomm im Museum zu Gotha, zeigt die unpersönliche Form gotischer Maserholzbecher. Das für Jamnitzer am meisten charakteristische Werk ist der sogen. Merkelsche Tafelaufsatz von 1549, im Besitz der Familie Rothschild, in Form einer Schale, die von einer stehenden weiblichen Figur getragen wird (Fig. 292, S. 319). Die Karyatide wächst hier aus einem mit größter Feinheit der Durchbildung charakterisierten Erdhügel heraus,

Fig. 292. Merkelscher Tafelaufsatz (nach Keller). S. 319.

Fig. 293. Pokal in Berlin. S. 320.

während in einem Korbe auf dem Kopfe der Figur und aus einer Vase inmitten der Schale Gräser und Kräuter in feinstem Naturalismus nachgebildet sind. Die ganze Gestaltung scheint durchaus einer bildartigen Auffassung entsprungen, sie wäre ohne die fortgeschrittene Übung der auf malerische Wiedergabe hinauslaufenden Zeitanschauung unmöglich. Vom gegenständlichen Motiv abgesehen, deuten darauf auch die bei diesem Stück reichlich verwendeten Mauresken in farbigem Schmelzwerk hin. Die starke Hinneigung zu malerisch akzentuierter Behandlung kommt dann besonders in den Schmuckkästen der Schatzkammer in München und im Grünen Gewölbe in Dresden (1557) zum Ausdruck. Die Münchener Kassetten zeigen eine Bekleidung von quadratischen Feldern mit Maureskenfüllungen und antiken Figuren, die in versetzten Reihen wechseln, wodurch ein fein bewegter, durch Edelsteine belebter Eindruck erzielt wird. Durch Karyatiden ist an den Ecken der konstruktive Aufbau festgehalten. Das Ganze wird durch einen Triglyphenfries mit Ochsenschädeln gekrönt, der in ähnlicher Weise sehr beliebt war und auch bei einem Kasten des Nürnbergers Johann Straub im Berliner Kunstgewerbemuseum wiederkehrt.

Zu den bekanntesten Werken Jamnitzers gehört der Pokal im Besitz des deutschen Kaisers von 1580 (Fig. 293, S. 320). Der Pokal ist in zylindrischer Einschnürung ganz bedeckt mit figürlichen und ornamentalen Motiven, die jedoch durch die Art der Komposition streng gegliedert erscheinen. Der Deckel trägt die

Gestalten Kaiser Rudolfs II. und der vier Stifter des Pokals mit den Wappen von Würzburg, Bamberg, Salzburg und der Pfalz. Auf dem Körper des Pokals werden die Wappen von Nürnberg, Augsburg, Brandenburg und Rotenburg von weiblichen Gestalten gehalten.

Jamnitzer war in seinem Wirken überaus vielseitig, er kann in gewissem Sinne mit den großen italienischen Meistern verglichen werden.

Fig. 294. Deckel von Fig. 293.

Und es äußert sich in dieser Vielseitigkeit besonders wieder die individuelle Differenzierung des Persönlichen.

Zwei in Silber getriebene Figuren Wenzel Jamnitzers (F. Luthmer, Kunstgewerbeblatt 1887, S. 86): eine Daphne, deren erhobene Arme und Kopf in Zweige aus Korallen auswachsen, und die Figur eines Mannes in Zeittracht, vielleicht eines Goldschmiedes auf der Wanderung (ehemalige Sammlung Rothschild in Frankfurt a. M.), ist in Bewegung und

Haltung mit der Figur des Merkelschen Tafelaufsatzes und einem Buchsbaummodell im Berliner Kunstgewerbemuseum verwandt.

Neben der Goldschmiedekunst beschäftigte sich Jamnitzer auch mit mathematischen Dingen.

Im Königlich Physikalisch-mathematischen Salon zu Dresden trägt ein astronomisches Astrolabium die Inschrift: „Durch Wentzel jamnitzer Goldschmidt zu Nürnberg verfertigt: MDLXXVIII." Nach einem von Rich. Steche (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877, S. 55) zuerst mitgeteilten Schreiben des Kurfürsten August von Sachsen handelt es sich bei diesem Astrolabium um eines von „etzlich Geometrisch Instrumenten", die Jamnitzer für den Kurfürsten geliefert hat. Es ist ein ausgezeichnetes Werk, eine Kreisscheibe aus schwer vergoldetem Messing, mit drehbaren Einsatzscheiben, gradierten Kreisen, Transversalen und verschiedenen Zeigern und Inschriften versehen. Alle nicht wissenschaftlichen Zwecken dienenden Teile sind mit prächtigen Gravierungen geschmückt, die den Sonnengott, die Mondgöttin, Kindergruppen mit astronomischen Messungen beschäftigt, und die Wappenschilde der angesehensten deutschen Fürsten zeigen.

Wenzel Jamnitzer hat sich auch als Kupferstecher betätigt. Es existieren zwei Radierungen von ihm, die eine im Kupferstichkabinett zu Berlin, die andere im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Beide sind insofern von erhöhtem künstlerischen Interesse, als sie mit einem Kunstwerk des Grünen Gewölbes zu Dresden in Verbindung stehen, einem Schmuckkasten, der im Katalog als Arbeit Wenzel Jamnitzers geführt wird. Die äußere Dekoration des Kastens stimmt in ihren Hauptteilen mit dem Berliner Blatt überein. Doch spricht, nach Steche (Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1891, S. 38), vieles dafür, daß nicht Jamnitzer der ausführende Künstler, sondern die Jamnitzer-Radierung von einem anderen Künstler als Vorbild benutzt worden ist. Steche spricht T. Hoffmann, dem Mitarbeiter des berühmten Nürnberger Goldschmieds Krenberger, die Urheberschaft des Kastens zu, da die innere Silberbekleidung die Marke Hoffmanns, aber sonst keinerlei Zeichen trägt.

Die sicheren Arbeiten Wenzel Jamnitzers belaufen sich auf etwa zwanzig (vergl. Marc Rosenberg, Allgemeine Zeitung 1884, Nr. 60 und Kunstchronik 1884, S. 578). Außer Wenzel gehören noch vier andere Künstler zu dieser Familie, die mit dem Löwenkopf und den Anfangsbuchstaben der Namen: Albrecht, Barthold, Christoph, Hans, Abraham zeichnen. Am meisten sind von diesen die Arbeiten des Christoph (1553 bis 1618) bekannt.

Er gab 1610 Ornamente in Radierungen als Buch heraus. Es besteht aus 63 Blättern in 3 Abteilungen, jede zu 20 Blatt und mit besonderem Titel. Neuw Groteszken Buch, inventirt, gradirt und verlegt

durch Christoff Jamnitzer Burg: und Goltsch. in Nürnberg. Anno 1610.", „Neuw Grotteszken Buch", „Der schnacken Markt" und „Ratsekisch Radesco Baum." Es enthält ziemlich phantastische Ornamente, groteske Tiere in Landschaft in abenteuerlichen Zusammenstellungen, Medaillons mit Meertieren, auf welchen Ritter reiten, allegorische Darstellungen, Turniere, Masken, Blumen u. a. Das Werk ist mit einer gereimten „Vor- und Anred an alle Kunst geneigt und gern was Lernige junge Leut" versehen. Seine Erfindungen nennt er in dieser Vorrede selbst ein „wunderseltzam Grempl". Auf seinem Groteskenbüchlein nennt er sich „Bürger und Goldschmied zu Nürnberg". Von seinen Arbeiten sind zu nennen: Eine ovale, vierfach ausgebuchtete Prunkschale in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien (vergl. Leitner, Die Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses, Taf. 40) mit der getriebenen Darstellung eines Triumphzuges des Amor, der Mittel- und Hintergrund in flachem Relief, während die Krieger des Vordergrundes völlig rund getrieben und aufgesetzt sind. Eingraviert ist die Bezeichnung: „Cristofero Jamnizer fecit" und der Stempel des Meisters (Löwenkopf en face, darüber ein C. und zweimal das Nürnberger Wardeinzeichen). Dazu gehört eine Kanne, vierfach ausgebaucht, mit Darstellungen des Triumphes der Zeit, des Ruhmes, der Wahrheit und des Todes in getriebener Arbeit, Henkel und Fuß mit phantastischen Tieren, Masken und Figuren, auf dem Deckel frei getriebene weibliche Figur auf phantastischem Vogel.

Eine verwandte Kanne, offenbar vom gleichen Künstler, befindet sich im Grünen Gewölbe zu Dresden, der Ausguß in Gestalt eines Drachenkopfes (nach Grässe, Das Grüne Gewölbe zu Dresden, Taf. 80, Fig. 295, S. 324) (vergl. A. Papst, Kunstgewerbeblatt 1885, S. 23).

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine silbervergoldete Tischfontäne in Gestalt eines Elefanten, auf dessen Rücken in reichverziertem Turme fünf Krieger in antiker Rüstung Speere und Steine herabschleudern. Zu diesem Stück gehörte eine große Silberschüssel mit Darstellung der Schlacht von Zama. Von dieser hat sich nur eine Abbildung erhalten (vergl. Papst a. a. O., S. 23). Im Hintergrund des Reiterkampfes, zwischen Römern und Puniern, ist eine Reihe ähnlicher Kampfelefanten dargestellt. Besonders die Ornamentierung ist in beiden Stücken völlig verwandt.

In seinen Werken zeigt Christoph Jamnitzer einen starken Sinn für groteske und barocke Bildungen. Hierin äußert sich der Sinn der Zeit für das Seltsame und Fremdartige, auch inhaltlich z. B. in der Vorliebe für Szenen aus Ovids Verwandlungen.

Von Ch. Jamnitzer begonnen und von Jeremias Ritter vollendet wurden zwei Trinkbecher in Form von Globen, einer Himmelskugel, getragen von St. Christoph, und einer Erdkugel, vom Atlas getragen, welche die Stadt Nürnberg 1632 dem König Gustav Adolf bei seinem Einzug

in Nürnberg überreichte. Diese Becher befinden sich im Grünen Gewölbe zu Dresden. Ähnliche Globenbecher in Upsala, in Wien, auf dem

Fig. 295. Kanne in Dresden (nach Bette). S. 323.

Rathause zu Ribeauville und in der Sammlung Rothschild (vergl. R. Bergau, Der Goldschmied Chr. Jamnitzer, Die Wartburg 7. 8., S. 137).

Ein geringeres, bezeichnetes Werk Christoph Jamnitzers befindet sich in der St. Johanneskirche zu Ansbach, eine runde Hostienbüchse

auf vier Engelsköpfen als Füßen, am Körper bandartiges Flechtwerk und Allianzwappen, auf dem Deckel Kruzifix. Zu den weiteren Werken Jamnitzers, deren Bestimmung auf Marc Rosenberg zurückgeht (A. Pabst, Kunstgewerbeblatt 1885, S. 128), zählt ein bezeichneter silberner Pokal in Form eines Mohrenkopfes, mit breiter Binde und einem Strauß aus Glasperlen geschmückt. Der Fuß zeigt getriebene Buckel und gegossene Bügel. Die Arbeit befindet sich im Schlosse Moritzburg bei Dresden. Der Kopf ist mit schwarzer Lackfarbe bemalt. Ein Wappen und hammerförmiges Zeichen auf der Kopfbinde weist auf die Florentiner Familie der Pucci, im Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Meister muß also so berühmt gewesen sein, daß eine italienische Familie seine Kunstfertigkeit in Anspruch nahm.

Den bogenspannenden Amor Jamnitzers hat Marc Rosenberg nach dem Stempel (fünfblättrige Rose mit darüber gestelltem J) als Arbeit des Nürnberger Meisters Johann Roesner in Anspruch genommen (Kunst und Gewerbe 2. Heft, 1886). Doch soll eine enge Beziehung zu Jamnitzer bestanden haben (Fig. 296, S. 325).

Fig. 296. Amor im Besitz von Rothschild (nach Keller). S. 325.

In der Kunstkammer des großherzoglichen Residenzschlosses in Karlsruhe befindet sich eine silberne Burg, als deren Urheber Marc Rosenberg den Nürnberger Goldschmied Abraham Jamnitzer, den Sohn des Wenzel Jamnitzer (zünftig 1579) bezeichnet. Die Burg ist als Räuchergefäß gedacht. Der Rauch zieht durch die Schornsteine der Türmchen ab. Es handelt sich bei dieser Arbeit nicht um die Kopie einer wirklich vorhandenen Architektur, sondern um eine Erfindung des Künstlers. Bei anderen Goldschmiedearbeiten, dem Reliquiar von Soissons, dem Dresdener Pokal mit der

Fig. 297. Pokal im kgl. Schloß zu Berlin. S. 326.

Feste Sonnenstein, den drei vergoldeten Tafelaufsätzen von 1640, welche dänische Schlösser als Räuchergefäße darstellen, sind wirkliche Architekturen kopiert. Letztere kamen als Geschenke in den Kreml nach Moskau (vergl. Marc Rosenberg, Ein Jamnitzer, Kunstgewerbeblatt, S. 146, 147).

Neben Wenzel Jamnitzer ist Hans Petzolt (1551—1633) einer der größten Nürnberger Goldschmiede.

Der Unterschied zwischen beiden Künstlern ist von Marc Rosenberg (Kunstgewerbeblatt 1885, S. 57) charakterisiert worden. Ein Vergleich der beiden großen Pokale, welche sich im Besitz Seiner Majestät des Kaisers im königlichen Schlosse zu Berlin auf dem großen Bufett des Rittersaals befinden, zeigt einerseits einen zylindrischen Aufbau, von horizontalen Gliederungen und Ausladungen nach oben und unten begrenzt; andererseits einen nach unten spitz zulaufenden Pokal mit der Buckelung als hervorstechendstem Merkmal (Fig. 297, S. 326). Der Kaiserbecher Jamnitzers ist der Typ kompakter Körperlichkeit, während der Dianapokal Petzolts auf malerische räumliche Wirkung auch durch das zwischen den Buckeln angebrachte Kräuselwerk Rücksicht nimmt.

Verschiedentlich ist beim Dianapokal auf Grund der Buckelgestaltung, ferner einer Art gotischem Blattwerk, der zerfließenden Silhouette auf den Zusammenhang mit der Gotik hingewiesen, die überhaupt gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine Art Auferstehung feierte. Dies liegt an der wesentlich verwandten Tendenz zu einer vorwiegend malerischen Geschmacksrich-

tung, wie sie nach der antiken und formalen Gestaltung der Renaissance jetzt zu einer Auflösung der kompakten Bestandteile im Raume führte. Im Gegensatz zur Gotik ist jedoch aus der vertikalen Richtungsachse eine horizontale geworden. Die Buckel des Dianapokals zeigen eine rundliche, geschlossene Form. Ältere, einfachere Formen zeigt eine, dem Dianapokal verwandte, Arbeit im Besitz der Familie von Rothschild. Die Buckel sind hier noch in Spitzen ausgezogen und durch ein Band (ein Triglyphenfries im Stile Jamnitzers) zusammengehalten. Einfachere Arbeiten dieses Typs befinden sich in Nürnberg, Amsterdam und Rapperswil (1603). In den Arbeiten Jamnitzers und Petzolts äußert sich so der Wechsel der Anschauung innerhalb eines halben Jahrhunderts.

Die Kunst Petzolts ist Jamnitzer gegenüber überhaupt weniger persönlich. Man kann bei ihm einzelne Typen feststellen, ein Umstand, der wieder auf allgemeinere, weniger auf individuell geschlossene Formen hindeutet. So bei einem einfacheren, birnenförmigen Pokal im Besitz der Familie Zichy (Abb. bei Bucher, Geschichte der technischen Künste II, 329), der mit einem Pokal im Besitz des Grafen Eltz in Eltville (Rosenberg a. a. O. S. 60) verwandt ist. Ein drittes Stück befindet sich in Wien im Besitz der Familie Rothschild. Der Typ dieses Bechers deutet auf älteren Ursprung.

Einen dritten, jüngeren Typ zeigt die Montierung eines Nautilus, im Besitz des Königs von Württemberg zwei Exemplare, ein drittes war auf der Pester Ausstellung. Der Griff wird von einem muschelblasenden Triton gebildet, der auf einem Delphin reitet, auf dem Deckel eine weibliche Halbfigur mit Spiegel, die Sapientia (vergl. Verzeichnis der galvanischen Nachbildungen deutschen Silbergeräts für die Harvarduniversität Nr. 21). Die Darstellung hat hier bereits einen mehr illustrativen Charakter angenommen, wie überhaupt die Folgezeit bei Gestaltung plastischer Arbeiten mehr und mehr von inhaltlichen und bildmäßigen Vorstellungen ausging.

Im Berliner Kunstgewerbemuseum befinden sich ein Traubenbecher (vergl. S. 306) und ein Humpen mit Kartuschenwerk und feingeschwungenem Henkel.

Im Norden Deutschlands sind wir besonders gut unterrichtet über die Werke des Anton Eisenhoit (1544—1605). Eisenhoit ist der Meister des Flächenstiles. Er arbeitet nach leicht heraustreibender Manier bildmäßige Darstellungen, die wie in der Malerei in einzelnen Gründen sich nach der Tiefe abstufen. Auf den Altargeräten im Besitz des Grafen Fürstenberg auf Schloß Herdringen in Westfalen zeigt er seine hervorragende Schulung als Stecher und eine für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristische bildmäßige Auffassung, wie sie in Anlehnung an italienische Anschauung in der Plastik Westfalens überhaupt heimisch war

Bei einem Kruzifixus sprechen noch starke gotische Traditionen mit, die im Norden noch fortlebten. Der Fuß ist in reinen Renaissanceformen gehalten, wobei die figürlichen Elemente sich in geschlossenen Umrissen dem Hintergrunde einfügen (Fig. 298 f., S. 328 f.). Zu seinen hervorragendsten Arbeiten zählen die beiden Meßbücher und der Weihwasserkessel nebst Wedel. Auf einem Kölner Missale beim Passahfest und Abendmahl, sind in Verbindung mit den vier Jahreszeiten und mythologischen Figuren, die Treibarbeiten im Figürlichen, im Faltenwurf und den ornamentalen Bestandteilen des Rahmens in feines Geflimmer aufgelöst, das dem Materialcharakter besonders entspricht. Durch das Silber wird jedoch gleichzeitig der plastische Charakter der Darstellung gewahrt.

Fig. 298. Kreuz in Herdringen i. W. S. 328.

Die Werke Anton Eisenhoits befinden sich alle im Besitz des Grafen Fürstenberg-Herdringen in der Schatzkammer des Schlosses Herdringen in Westfalen. Es sind sechs Arbeiten kirchlichen Charakters, die sicherlich zu einer vollständigen Altarausrüstung gehört haben: das Pontificale romanum in silbernem Einband, das Kölner Missale in silbernem Einband, das Kruzifix, ein Kelch, ein Weihwasserkessel mit Sprengwedel, ein Rauchfaß (vergl. J. Lessing, Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg). Die Arbeiten sind mit dem Namen des Meisters Anton Eisenhoit aus Warburg, den Jahreszahlen 1588 und 1589, und dem Namen, Wappen und Porträt des Bestellers, des Fürstbischofs von Paderborn, Theodor von Fürstenberg, bezeichnet. Die künstlerische Bedeutung der Arbeiten wurde weiteren Kreisen erst im Sommer

1879 durch die Ausstellung westfälischer Altertümer und Kunsterzeugnisse zu Münster vermittelt. Es sind wirkliche Meisterwerke, künstlerisch und technisch gleich vollendet. Die einzelnen kompositionellen Elemente des Figürlichen und der Landschaft sind durch verschiedenartige malerische Behandlung in feinen Kontrasten abgesetzt. Von hohem Interesse ist die Verschiedenheit der Stilformen, die Verschmelzung von Renaissance und Gotik. Insoweit hier wirkliches Altargerät in Betracht kommt, wie beim Kreuz, Rauchfaß und beim Aufbau des Kelches, ist das Nachleben der Gotik durch die kirchliche Tradition erklärlich. Charakteristisch ist, daß bei den Büchern, dem Kessel und in allen Einzelheiten der Geräte ein starker weltlicher Sinn sich bemerklich macht.

Fig. 299. Fuß von Fig. 298.

Die beiden Einbanddecken des Pontificale romanum sind je aus einer Silberplatte getrieben. Auf der Vorderseite steht im Mittelbilde als Vertreter des Alten Testamentes der Hohepriester Aaron mit einem Weihrauchkessel in der Linken. Er wird von den vier Kirchenvätern Augustinus, Ironimus, Ambrosius und Gregorius umgeben, die die vier Nischen der Seitenpilaster füllen. Nach oben schließt eine von zwei schwebenden Engeln gehaltene Tafel mit der Inschrift „Pontificale Romanum“ ab, nach unten das von zwei sitzenden Engelsfiguren und phantastischen Fabeltieren umrahmte Wappen des Fürstbischofs Theodor von Fürstenberg. Als Vertreter des Neuen Testamentes kniet auf dem Mittelbilde der Rückseite der Papst vor einer auf Wolken thronenden Jungfrau mit dem Kinde. Die vier Nischen der Seitenpilaster enthalten die Gestalten der Evangelisten, über den Pilastern ruhen die allegorischen Figuren des

Glaubens mit dem Kreuz und der Hoffnung mit dem Anker, unterhalb der Pilaster sitzen zwei mit Lupia und Dimula bezeichnete Flußgötter, die allegorischen Verkörperungen der beiden Flüsse Paderborns, der Lippe und Diemel. Dazwischen eine singende Knabengruppe.

Auf dem gleichfalls in Silber getriebenen Missale wiederholt sich die Symbolisierung des Alten und Neuen Testaments. Das Mittelbild der Vorderseite behandelt in figurenreicher lebendiger Komposition die Verspeisung des jüdischen Opferlamms. Über dem Mittelbild eine ruhende weibliche Figur mit Blumen und Blütenkränzen als Frühling, darunter der Sommer in Gestalt eines in einem Ährenfelde liegenden Jünglings. Das Passahfest erhält sein Gegenstück auf dem Mittelbilde der Rückseite in der Darstellung des Abendmahles. Darüber der Herbst, ein Jüngling in einer Rebenlandschaft, mit Flasche, Weinlaub und Sichel, unter dem Mittelbilde ein alter Mann mit Krücke, sich die Hände an einem Feuer wärmend, die Verkörperung des Winters.

Das Kruzifix ist teils in Silber getrieben, teils gegossen und vergoldet. Die vier Enden des Kreuzes laufen in rosettenartige Vierpässe aus, die die Symbole der vier Evangelisten enthalten. Ein Kamm von gotischem Blattwerk umsäumt die Ränder. Die vier Felder des Fußes werden durch getriebene Reliefs belebt, die „die Schöpfung", „den Sündenfall", „die Vertreibung aus dem Paradiese" und „Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung" darstellen. Der Schaft des Fußes zeigt reiche gotische Architektur, dazwischen eine Darstellung Christi inmitten zweier Kriegsknechte im Stile freiester Spätrenaissance. In die Rückseite ist ein goldenes gegossenes Medaillon mit dem Brustbild des Fürstbischofs Theodor eingelassen. Es zeigt den Kirchenfürsten noch ohne geistliche Abzeichen.

Der Fuß des silbervergoldeten Kelches ist zu einem Sechspaß gegliedert, den sechs runde Reliefmedaillons mit biblischen Darstellungen schmücken: das Opfer Abrahams, das Osterlamm, das Sammeln des Manna, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, die eherne Schlange, Jonas aus dem Walfisch kommend. Die schmucklose, tulpenförmige Kupa erhebt sich auf einem Knauf in reicher Architektur, der in sechs Nischen weibliche Figuren in antiker Tracht zeigt. Zu ihren Füßen sind Rubine und Smaragde eingelassen.

Der aus Silber getriebene Weihwasserkessel enthält auf dem Boden die figurenreiche, sehr lebendig komponierte Darstellung des Durchganges der Kinder Israel durch das Rote Meer. Der aus vier verbundenen Platten bestehende Mantel zeigt in Reliefs: die Taufe Christi, Christus und die Samariterin, Christus und Petrus auf dem Meere, Philippus und der Kämmerer aus Mohrenland. Zwischen zwei weiblichen Halbfiguren mit dem fürstlichen Wappen ist der Bügel eingespannt.

An dem aus Silber getriebenen Sprengwedel ist der Schaft unten einfach genarbt, oben mit allegorischen Figuren antiker Art ornamentiert, den Apfel mustern durchbrochene Rosetten.

Das in Silber gegossene Rauchfaß zeigt reichgegliederte spätgotische Architekturformen. Dagegen bewegen sich die Arabeskengravierungen an dem im Sechspaß gebildeten Fuß im Stil der Spätrenaissance. Sie entsprechen den Gravierungen am Kruzifix.

Von Eisenhoit abhängig ist Gerhard Gröninger, dessen Taufe Christi auf dem Altar zu Altenberge vom Herdringer Weihwasserkessel, die Gestalt vom Herdringer Kreuz entlehnt wurde.

Gerh. Gröninger († 1652) war Hauptführer der westfälischen Barockplastik, geboren ca. 1582 in Paderborn, lernt dort in der Werkstatt seines Bruders Heinrich Gr., geht 1609 nach Münster. Eisenhoit arbeitet (sicher bis 1603) für Fürstbischof Theodor v. Fürstenberg; übermittelt dem Gröninger Bekanntschaft mit italienischem Reliefstil der Schule Michelangelos (Cellini, Giov. Bologna). Die Renaissance kam so nach Westfalen aus dritter, vierter Hand. Bei Aldegrever, Eisenhoit, Gröninger sind die langgezogenen Figuren traditionell (vergl. Koch, Die Gröninger, Coppenrath, Münster 1905).

Marken.

Neben den Werken von Künstlern geschah für die Produkte der Werkstatt die individuelle Charakterisierung einzelner Werke durch Stempel, wie sie innerhalb der Zünfte unter Obhut der städtischen Behörden für die Güte der Arbeiten Gewähr leisten. Marc Rosenberg (vergl. Der Goldschmiede Merkzeichen) hat das große Verdienst, durch Zusammenstellung dieser Zeichen ein umfangreiches Material für Herkunft und Zeit der Silberarbeiten geliefert zu haben. Neben dem Beschauzeichen der Stadt (N = Nürnberg, D = Dresden, L = Leipzig, Z = Zürich, oder aus einem Wasserzeichen) sind die Meisterzeichen mit den Anfangsbuchstaben des Namens, oder in Hausmarken eingeschlagen. Außerdem finden sich eingegrabene Zackenlinien, die das Stück auf seine Vollwichtigkeit hin bestätigen.

Die verschiedenen Stempel auf alten Gold- und Silberarbeiten lassen sich in drei Gruppen einteilen: 1. Beschauzeichen, die Stempel der Städte, in denen die Arbeiten gemacht worden sind. 2. Meisterzeichen, die Stempel ihrer Verfertiger. Sie bestehen entweder aus dem Wappen des Künstlers, aus seinen Initialen, oder den beiden ersten Buchstaben des Familiennamens, auch wohl eines frei gewählten Zeichens. 3. Wardeinzeichen. Dieser Name faßt alle jene Zeichen zusammen, die neben Meister- und Beschauzeichen zur Sicherung der Kontrolle des Feingehalts gestempelt

wurden. Es rechnen hierzu die Feingehaltszeichen, die Jahresbuchstaben, die Marken der Stempelpächter und Wardeine, die Einfuhrmarken, die Steuerzeichen und andere (vergl. Marc Rosenberg, Beschauzeichen, Kunstgewerbeblatt, 1897).

Auf Wert und Unwert der Goldschmiedemeistermarken für die kunstgeschichtliche Forschung hat bereits R. Bergau hingewiesen (Kunstgewerbeblatt 1887). Die Meistermarke ist, wenn nicht gefälscht, der Beweis, daß das betreffende Stück aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen ist. Durch die Marke habe der Meister den Behörden gegenüber die Gewähr, daß den gesetzlichen Vorschriften genügt war. Ob auch den individuell künstlerischen, ist eine Sache für sich, die bei dem regen künstlerischen Austausche und den zahlreichen Bestellungen in jedem Falle nur durch stilistischen Vergleich erwiesen werden kann. Es kommt vor, daß in großen Werkstätten Arbeiten selbständiger Meister aufgekauft und mit dem eigenen Stempel versehen werden. Manche Stücke, die sehr begehrt sind, werden nach überlieferten Formen gearbeitet und in Auftrag gegeben.

Ornamentstiche.

Das 16. Jahrhundert brachte den Begriff des Kunstgewerblichen, d. h. die mehr oder weniger geschickte technische Wiederholung künstlerischer Vorlagen, in größerem Umfange zur Erscheinung. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst lag die Reproduktion als solche im Charakter der Zeit, und es läßt sich nicht leugnen, daß die eigentlich künstlerischen Momente erheblich zurücktreten. Die reproduzierenden Naturen beherrschen das Feld. Das eigentlich Künstlerische der Zeit wird durch die stetige Nachahmung verwischt und ist nur schwer mehr zu erkennen. Die Werkstätten sind mit Vorbildern überschwemmt, die bald hierhin bald dorthin zu neuen Kombinationen herhalten müssen.

Neben diesen Vorbildern war es das Material, das einer mehr äußerlichen Art des Schaffens entsprach. Man brachte allerlei kostbare und seltsame Materialien zur Verwendung. Die Verbindung mit fremden Ländern und deren Entdeckung landete allerlei exotische Kostbarkeiten, die dem barocken Geiste der Zeit entsprachen und ihren Neigungen nach bizarren und phantastischen Schöpfungen entgegenkamen. Aus diesem fremdländischen Material, wie es willkürlich zur Hand war, entstand in den zahlreichen Werkstätten der Goldschmiede nach fremden Vorbildern die überwiegende Masse der Arbeiten.

Dieser Vorgang ist für das auslaufende 16., das 17., 18. und auch

das 19. Jahrhundert so wichtig, daß zunächst die Art der Vorlagen, dann die Materialien und ihre Technik, ferner Werke dieser Entstehung hier noch behandelt werden.

Die Ornamentstiche als Vorlagen für den Goldschmied[1]).

Während die kirchlichen Werkstätten des Mittelalters meist innerhalb des Klosters in einem engeren Kreise oder in enger Verbindung mit den Nachbarklöstern ihre Kunstfertigkeit ausübten und aufs leichteste übertragen konnten, genügte bei der erhöhten Anforderung der weltlichen Kunst diese Art der Übermittlung nicht mehr. Die Zeichnung als Vorbild wurde jetzt auf mechanische Art vervielfältigt, Kupferplatte und Holzstock lieferten Abdrücke in beliebiger Anzahl. Das eigentlich Künstlerische erfährt hierdurch eine Wandlung. Nicht mehr die originale künstlerische Schöpfung, sondern die Wiederholung bereits vorhandener allgemeiner Motive, etwas Handwerksmäßiges spricht in überwiegendem Maße mit. Wie immer in Zeiten starker Nachfrage und Steigerung der Produktion, so wurde auch seit dem Ende des Mittelalters im 16. und 17. Jahrhundert das rein mechanisch sich wiederholende Moment im künstlerischen Herstellungsprozeß zu einem wesentlich mitsprechenden Faktor. Die originale Schöpfung, sei es ein Gegenstand selbst oder ein Ornamentstich, der dann als Vorlage weiter wandern soll, behält naturgemäß ihre künstlerische Bedeutung. In der Wiederholung jedoch spielt das künstlerische Moment nur insofern mit hinein, als eine mehr oder minder große Geschicklichkeit in Anwendung gebracht wird.

„Die großen neuen Anschauungen hatten die Meister am Anfang des Jahrhunderts gehabt; die folgende Generation hatte das Erbe ausgebaut und verbreitet; die dritte aber verflachte es, und das ging, wie immer, Hand in Hand mit einer unermeßlichen Steigerung der Produktion auf allen, besonders auf kunstgewerblichen Gebieten. Hier hatte mancher oft keine Zeit und Muße, eine Idee zur Klarheit ausreifen zu lassen, er mußte in der Eile das, was ihm unklar vorschwebte, sofort verwerten oder nach fremden Vorlagen greifen.

Das letzte war sicherer und bequemer. Und deshalb beschränkte er sich mit der Zeit leicht ganz darauf. Besonders die Phantasiearmen und die Verdienstsüchtigen gerieten unfehlbar in diese unkünstlerische Ausdrucksweise, ohne daß sie bei dem großen technischen Geschick, das ihnen eigen war, anfangs selbst klar empfanden, wie sie eine Stufe herabstiegen.

---

[1]) Vergl. Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, E. A. Seemann, Leipzig 1894; Peter Jessen im Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-, Silber- und Feinmetallgewerbe 1898/99; Alfred Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance.

Es löst sich aus den wirklichen Künstlern — so schal und flach diese schließlich auch selbst wurden — immer klarer eine neue Gruppe ab, die wir jetzt als Kunsthandwerker bezeichnen und die der Zahl nach bei weitem das Übergewicht hatten. Sie suchten ihre Vorbilder sowohl unter den Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen der alten Meister wie ihrer Zeitgenossen. Bei der ungeheuren Produktion und bei der Herausbildung ganz bestimmter Bedürfnisse wurde die Nachfrage nach Vorlagen so groß, daß es sich für erfindungsreiche Zeichner, resp. für deren Verleger wohl lohnte, hierauf Rücksicht zu nehmen und regelrechte Vorlagen für andere zu schaffen. So entstand mit dem Kunsthandwerker zugleich ein zweiter, für die Zeit charakteristischer Typus, der des für das Kunstgewerbe erfindenden Künstlers. Von ihnen stammen die sogenannten ‚Kunstbüchlein, fast dienlich und nützlich für Maler, Bildhauer, Goldschmiede u. s. w.' und andere zur Anregung bestimmte illustrierte Werke, die sich schnell verbreiteten und schnell das Neue, ‚das Moderne' überall hintrugen — wie heute. Es treten erfindende und ausführende Künstler, resp. Meister, einander immer deutlicher gegenüber. Erstere erlangen oft einen weitreichenden, für uns aber in vollem Umfang nicht oder wenigstens bis jetzt nicht immer festzustellenden Einfluß. Eine produktive Persönlichkeit wie Jost Amman war von allgemeiner Bedeutung für den Süden wie für den Norden Deutschlands. Das ist etwas völlig Neues. Sahen und lernten die Künstler in früheren Zeiten während ihrer Wanderjahre oder auf gelegentlichen Reisen oder durch zufällig verbreitete Stiche fremde Anschauungen, so wurden ihnen diese jetzt beständig in der bequemsten Weise in die Werkstätten gebracht, und unter der Menge des Gebotenen fanden sie immer etwas für ihre Zwecke Passendes. Der tiefere Gehalt mußte bei dieser Arbeitsteilung leiden und die Gefahr, unpersönlich zu werden und sich in Einzelheiten zu verlieren, lag auf der Hand" (vergl. W. Behnke, Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Albert v. Soest, S. 94 u. 95).

In Basel wird eine Sammlung von Entwürfen für Goldschmiede aufbewahrt, die sogenannten Baseler Goldschmiederisse, drei Bände mit Handzeichnungen, signiert U. R. Die Zeichnungen sind von verschiedenen Händen, zum Teil in spätgotischem, zum Teil in Renaissancecharakter. Nach Jakob Burckhardt sind diese: „Kannen zum Einschenken, kleine Kännchen zum Träufeln, Humpen, Näpfe, Vorratsgefäße, Prachtgefäße zum bloßen Schmuck der Kredenz, wie Becher mit hohem und niederem Fuß, Kokosnuß- und Straußeneibecher, ein mit lauter Muscheln besetzter Becher, dann Konfektschalen, flache deckellose Schalen, Flaschen, Ringkrüge, an künstlerischem Werte sehr ungleich."

„Die künstlerische Behandlung, mit vielen einzelnen antiken Elementen vermischt, wie sie damals von Italien aus die ganze abendländische

Formenwelt durchdrangen, ist doch im Prinzip eine andere als die der antiken Gefäße selbst. An letzteren wird das Leben des Gefäßes deutlich durch Formen ausgesprochen, welche Ausdehnung, Einziehung und elastisches Tragen sprechend charakterisieren. Die genannten Zeichnungen dagegen, sowie auch die ausgeführten Arbeiten dieser Gattung, offenbaren von einer solchen Charakteristik höchstens einen Nachklang, während die Hauptabsicht offenbar nur auf Hervorbringung eines reichen und anmutigen Gerätes geht, dessen Einzelformen von der verschiedensten Herkunft sein können."

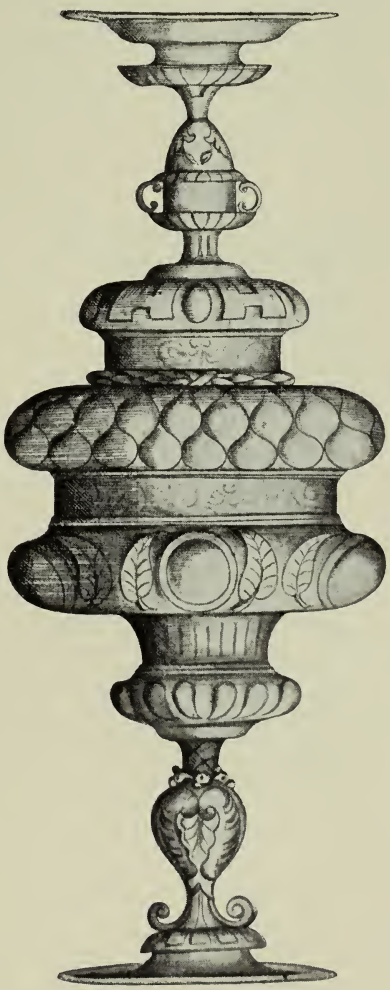


Fig. 300. Pokal nach Virgil Solis. S. 335.

Von den Meistern der Hochrenaissance sind besonders bekannt die Nürnberger Virgil Solis (Fig. 300 f., S. 335 f.), der sogenannte Meister von 1551, und Georg Wechter.

Bei der Verbreitung der neuen Ziermotive der Hochrenaissance ist Virgil Solis am meisten beteiligt. Die Gefäße nehmen die erste Stelle ein. Nach Jessen lassen sich drei Hauptgruppen sondern. Zuerst die Reihe kleiner Gefäße, meist Pokale noch rein im Stil der Frührenaissance (vergl. auch Lichtwark). Die zweite Gruppe steht unter dem Einflusse antikisierender Vorbilder; die Körper nicht mehr in den halbgotischen Umrissen der Frührenaissance, sondern schlank oder eiförmig nach antiker Vasenart, daneben auch fremdartige Schalen mit italienisch-barocken Zierteilen. Im Ornament herrscht das Rollwerk vor, daneben Masken, Hermen und Laubranken. Eine dritte Serie hat Virgil Solis, selbst numeriert, den Pokalen, Bechern, Kannen, Dolchscheiden und Schalenrändern angefügt. Diese Folge hält sich mehr als die zweite an die in den nürnbergischen Werkstätten gebräuchlichen Typen und zeigt auch die neuen Ornamente zierlicher und persönlicher verarbeitet. Endlich gibt es noch ein Dutzend kleinerer Stiche von fortgeschrittener Entwicklung. Besonders charakteristisch für die letzte Gruppe ist die Lust an überreicher

Gliederung und Querprofilen. Bei einem Birnenpokal mit naturalistischem Schafte aus Baumstämmen kann man an ein Zurückgreifen auf gotische Motive denken. Auf dem Körper des Pokales bringt er gerne Schlangen und Insekten an. Mit Holbein hat Virgil Solis gemein, daß er häufig breite glatte Flächen ausspart. Auch das Maureskenwerk ist für beide charakteristisch.

Zwischen den Jahren 1540 und 1550 drang die Maureske über Italien von den Arabern in die deutsche Kunst ein. Die Modellbücher von Venedig, die Drucker und Metallschneider von Lyon, dann auch eigene Musterbücher, wie in Paris 1530 der Florentiner Pelegrin, in Nürnberg Ende der Vierzigerjahre Peter Flötner, erleichterten eine schnelle Verbreitung. Ein weiteres Motiv dieser Zeit war das Rollwerk.

Fig. 301. Pokal nach Virgil Solis. S. 335.

Als weitere neue Ornamentform entstanden die „Grotesken", allerlei Halb- und Mischfiguren, die schon von Raffael aus den Resten antiker Wandmalereien in den römischen Thermen, den Grotten übernommen und weitergebildet wurden. Seit 1550 erwacht im deutschen, flämischen, französischen und italienischen Ornament ein Hang zu diesen seltsamen Bildungen. Rollen, Bänder, Mischfiguren werden in mauresken Verschlingungen zu flimmernden Gebilden zusammengeschlossen.

Besonders für Kleinkunst, für Geschmeide und Anhänger erwächst in diesen Motiven eine unerschöpfliche Formenwelt.

Auch von diesen neuen Formen finden wir bei Virgil Solis eine große Reihe von Schmuckstücken. Es sind meistens Anhänger von länglicher Gesamtform und dementsprechender Anordnung der Steine.

Es finden sich auch bei ihm glatte Flächen für Niello oder Tiefemail verziert. Wie die meisten Künstler, so entlehnt auch Virgil Solis seine Schnörkel, Figürchen und Mauresken aus allen möglichen Vorlagen. Gleichzeitig mit Virgil Solis arbeitete in Nürnberg Matthias Zündt. Von ihm sind etwa fünfzig kleine Blätter erhalten, die zum Teil aus den Jahren 1552 und 1553 datiert sind, Anhänger, Medaillons, Griffe, Kettenglieder. Nach Jessen (a. a. O. S. 8) ist es höchst wahrscheinlich, daß Matthias Zündt identisch ist mit jenem anonymen Zeichner, der im Jahre 1551 in Nürnberg eine Folge von Gefäßen, das „opus craterographicum",

„Ein new Kunstbuch“, geschaffen hat. In den Sechzigerjahren hat derselbe Künstler auch Waffen und Ex libris gestochen (vergl. Fr. Ritter in den Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums 1894, S. 72 ff.).

Zu nennen ist weiterhin ein Meister E. K. (Erasmus Kamyn oder Erasmus Kosler), ein Meister G. S. und der Nürnberger Erasmus Hornick, der 1569 eine Folge von Anhängern, Medaillons, Ringen, Agraffen, Büchsen u. a. herausgab.

Gegen 1580 treten die Punzenstecher auf, meist Nürnberger, die zur Herstellung von Vorlagen für getriebene Gefäße mit dem Punzen Linien und Schatten in feinen Punkten herstellen (vergl. Winkler, Jahrbuch der kgl. pr. Kunsts. 1892, und P. Jessen, Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht V, 1903). Aus zarten punktierten Umrissen wurden selbst die Schattierungen gebildet. Es ist für das erwachende malerische Empfinden der Zeit überaus charakteristisch, daß sie sich wieder dieser Technik bediente. Auch das analoge malerische Empfinden des 14. Jahrhunderts bevorzugte diese Art der Technik.

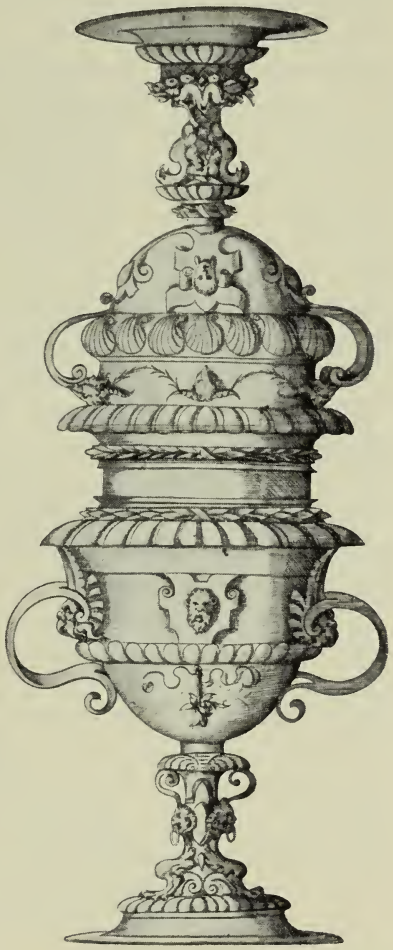


Fig. 302. Pokal nach Virgil Solis. S. 335.

Man muß annehmen, daß der Nürnberger Goldschmiedegeselle Bernhard Zan zuerst darauf gekommen ist, diese Technik für Gefäßentwürfe zu benutzen. Es gibt von ihm eine Folge von zwölf Bechern von 1580. Zan lehnt sich eng an die Folge des Malers Georg Wechter von 1579 an: „30 Stuck zum Verzachnen für die Goldschmid“. Wechter bringt Pokale verschiedener Art, auch Aglei-, Birnen- und Doppelbecher, Humpen u. s. w. Die Arbeiten sind leicht erkennbar am breiten Rollwerk auf dunklem Grunde.

1592 und 1593 hat besonders Paul Flindt von Nürnberg in Wien und dann bis 1618 in Nürnberg eine reiche Folge von Gefäßen, Füllungen, Randornamenten veröffentlicht. Seine Arbeiten sind besonders bemerkenswert, weil er Blumen und naturalistische Motive in reicher Fülle mit dem Rollwerk vermischt.

Während der Renaissance waren es hauptsächlich Vorlagen für Gefäße und Geräte, die lebhaft begehrt wurden. Der Maler Hans Brosamer von Fulda gab in seinem Kunstbüchlein für die „übende Jugend der Goldschmiede" drei Dutzend Pokale, Becher und Flaschen, jedoch nur wenige Seiten mit Schmuckstücken. Naturgemäß war zunächst das Verlangen nach großen, klaren Formen stärker; erst am Ende des Jahrhunderts, als der Sinn für koloristische Werte sich verfeinerte, trat die eigentliche Juwelierkunst mehr in den Vordergrund.

Man kann im allgemeinen die Arbeiten und ihre Vorlagen scheiden in solche für Gold- oder vielmehr Silberschmiede und für Juweliere.

In dieser Neigung für Juwelierarbeiten äußert sich vor allem die Neigung der Zeit in dem Sinn für kleine, malerisch wirkende Organismen und Schmuckstücke, die in Verbindung mit Email und Edelsteinen den Sinn für Farbe und Koloristik des 17. Jahrhunderts zum Ausdruck bringen. Hauptsächlich durch das Material selbst kommt diese Eigenart des folgenden Jahrhunderts am deutlichsten zum Bewußtsein.

Es ist charakteristisch, daß die Goldschmiedekunst am besten gedieh, als die Malerei überwiegend als Gattung gepflegt wurde. Maler und Kupferstecher lieferten der Goldschmiedewerkstatt Vorlagen und Entwürfe. Die meisten Künstler waren selbst aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen. Dürer selbst, dessen Vater 1455 als Goldschmiedegeselle nach Nürnberg kam. Es wäre eine interessante Aufgabe, Dürers Kunst in ihren Beziehungen zu dieser künstlerischen Übung klarzustellen.

Die Denkmäler der Goldschmiedekunst wurden in mancher Hinsicht nur ein anderer Materialausdruck für das im Kupferstich und in der Malerei Gewollte. Sie waren die Träger derselben Anschauung, in ihren Meisterwerken gleichbedeutend mit wirklich künstlerischer Schöpfung.

Als die abstraktere Behandlung in Gold nicht mehr genügte, nahm man das Email zu Hilfe, das jetzt zum Maleremail im eigentlichen Sinne des Wortes wurde und in den Schmuckarbeiten der Zeit (vergl. Anhang) seine kostbarsten Schöpfungen lieferte.

Das 17. Jahrhundert.

Der Übergang zum Barock. Die Entstehung des Malerischen.

Aus der klaren architektonischen Formengebung der Renaissance entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein starker Sinn für malerische Elemente. Allenthalben macht sich eine Neigung für Details und dekorative Zutaten bemerkbar. Der klare architektonische Aufbau, die Deutlichkeit der Silhouette scheint nicht mehr erstrebenswert. Allerlei

Einzelheiten aus kleinen, oft kleinlichen Gebilden wurden der Gesamtform angeheftet. Kirchliche und weltliche Geräte wurden jetzt mit einer durchbrochenen Hülle umgeben oder mit malerischen Zutaten verziert (Fig. 303 f., S. 339 f.). Fig. 304 links zwei Arbeiten von P. Birckenholtz in Frankfurt von 1628 und 1634. So erscheinen die antikischen Formen in einer malerischen, d. h. auf Licht- und Schattenwirkung berechneten Auffassung. Man kann

Fig. 303. Kelch zu Mühlhausen i. Thür. S. 339.

sich den Vorgang so vorstellen, daß im Anfang des 16. Jahrhunderts die architektonische Auffassung der Antike und das Individuell-Künstlerische noch überwog, daß dann aber allmählich wie in der Spätgotik der nordische Sinn für das Detail und für feine Einzelheiten, für unentwirrbare Bildungen zunahm. Wie in der Gotik kam wieder der Sinn für formlose unreale, nicht plastisch greifbare Elemente zum Durchbruch. Eine gewisse Willkür kommt besonders häufig zum Ausdruck. Die einzelnen

dekorativen Elemente stehen meist nicht im Zusammenhang mit dem Organismus der Form. Ohne Gesetzmäßigkeit angebracht, scheinen sie ihre Entstehung häufig einer spielerischen Kombination zu verdanken. Dieses Ergebnis wird durch die Art der Produktion gezeitigt. Zunächst

Fig. 304. Pokale in Cassel. S. 339.

waren es die Ornamentstiche, die überall verbreitet als Vorbilder für die willkürliche Kombinationsgabe des einzelnen dienen. Dann aber hing der Fortschritt der Zeit in seiner Hinneigung zum Malerischen mit dieser Erscheinung zusammen.

Fig. 305. Schiff in Nürnberg. S. 343.

Das Wesen der Renaissance als eine Rückkehr zu den natürlichen Bedingungen des eigenen Lebens, als ein Besinnen auf die Natur und den Menschen, mußte in der Weiterentwicklung zum Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen führen. In der Goldschmiedekunst äußert sich

diese Periode besonders deutlich durch die Vorliebe für allerlei exotische Materialien. Kokosnüsse, Straußeneier, Muscheln u. s. w. wurden zu Gefäßen ausgearbeitet und in Gold- und Silberarbeit montiert. Hand in Hand damit geht eine phantastische und inhaltlich barocke Gestaltung der

Fig. 306. Jungfrauenbecher (nach Bette). S. 343.

Gefäße. Aus dem Künstlerischen wurde das Künstliche, wenn nicht Gekünstelte, der Sinn für das Inhaltliche überwog, während der feinere künstlerische Geschmack verrohte und in den Wirren der Zeit verloren ging.

Hierhin gehören die zahlreichen barocken Geräte, die mehr zufällig aus äußeren Gründen ohne Erfassung der künstlerischen Qualität des Materiales aus Edelmetall hergestellt sind.

Der Wert dieser Arbeiten war in erster Linie rein gegenständlicher Natur. Sie dienten auch auf Grund ihrer Kostbarkeit der Unterhaltung der Gäste. Hierhin gehören auch die Tafelaufsätze in Form von Schiffen. Takelage und Bemannung sind hier mit allen Möglichkeiten des Materiales durchgeführt. Ein Schiff im Musée de Cluny zu Paris zeigt Kaiser Karl V. und seine Begleitung. Die Schiffe waren meist auf Rädern fahrbar. Auf dem Schiffskörper selbst wurden Wellen und Meerungetüme in Treibarbeit und Ziselierung dargestellt (Sammlung Rothschild).

Ein besonders schönes Trinkgefäß in Gestalt eines Schiffes (1502) mit drei Masten und Takelage, von einer doppelschwänzigen Sirene getragen, im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (Fig. 305, S. 341). Ein verwandtes Stück in San Antonio zu Padua. Pokale in Form von Schiffen dienten besonders den Handels- und Fischerinnungen, so ein Schiff, von Delphinen getragen, in Schorndorf, und eine Nürnberger Arbeit in Frankfurt. Bei diesen Arbeiten zeigt das Schiff die Form einer muschelförmigen Schale.

Fig. 307. Becher der Schneiderinnung. S. 343.

Bei den Trinkspielen waren besonders die Jungfrauenbecher beliebt. Eine Jungfrau, deren weitbauschiger Rock den Hauptbecher bildet, hält mit erhobenen Händen einen zweiten kleineren Becher über ihrem Haupte empor. Infolge der Drehung des kleineren Bechers konnten beide Gefäße gefüllt werden. Der Herr mußte dann, ohne einen Tropfen zu vergießen, einen Becher leeren, um dann den kleinen Becher seiner Dame zu reichen (Fig. 306, S. 342).

Inhaltlich interessante Formen zeigen besonders die Becher der einzelnen Zünfte und Stände, die das Handwerk in seiner charakteristischen Tätigkeit verkörpern. Die Nürnberger Schneider besaßen einen Willkommbecher in Form eines Fingerhutes, der auf dem Deckel einen Putto mit Nadel und Schere trug, eine Arbeit des Elias Lencker von 1586 (Fig. 307, S. 343).

Die Metzger gestalteten ihren Becher in Form eines springenden Stieres (Fig. 308, S. 344). Jagdbecher nahmen die Form eines Hirsches an, der mit einem Korallengeweih geschmückt wurde; im herzoglichen Museum zu Gotha, eine Augsburger Arbeit von 1592.

Fig. 308. Pokal der Metzger. S. 344.

Die Schlosser tranken aus dem Schlüssel, die Müller aus Windmühlenbechern (Fig. 309, S. 345). Bei den Arbeiten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts sind vor allem die malerischen und koloristischen Zutaten charakteristisch. Transluzides Email und überaus kunstvoll gefaßte Edelsteine mit durchbrochenem Rahmen entsprechen einer ähnlichen Neigung zum Koloristischen, wie in der Zeit der auslebenden Antike. In gewissen Epochen der Entwicklung wiederholen sich dem Wesen nach verwandte Erscheinungen unter neuen Ausdrucksformen.

In der Zeit um 1600 wurde auch die Goldschmiedekunst immer malerischer, bildartiger. Als man durch Ziselierung und Gravierung den prickelnden Reiz nicht mehr zu steigern vermochte, setzte man durchbrochene Gehänge, Email und Edelsteine darüber auf. Dies wurde besonders beliebt, wenn die Anbringung dieser Besatzstücke äußerlich motiviert war. Das kostbarste Dokument ist hier die mit mehr als 1700 Edelsteinen und Perlen verzierte Statue des St. Georg aus emailliertem Golde in der Münchener Schatzkammer, die 1637 dorthin kam (Fig. 310, S. 346). Die Motive selbst entnahm man jetzt der Malerei. Besonders charakteristisch ist hier der Tafelaufsatz Diana auf dem Hirsch mit Hunden

(Fig. 311, S. 347), der in mehreren Exemplaren vorkommt (Berlin, München, Neapel). Hunde und Reiter sind charakteristischerweise in verschiedener Größe perspektivisch verkleinert, wie im Bilde wiedergegeben. Dieser Tafelaufsatz ist ein Trinkspiel auf Rädern, welches aufgedreht, von dem Betreffenden, den es anlief, ausgetrunken werden mußte.

Im Grünen Gewölbe zu Dresden befindet sich ein bogenschießender Centaur mit Diana, von Hunden begleitet. Das Sockelgehäuse birgt eine Uhr, welche die Figuren bewegte; eine Arbeit von C. Werner aus Nürnberg († 1545) (Fig. 312, S. 348). Eine ähnliche Arbeit, Augsburger Herkunft, der Centaur mit emailliertem Uhrblatt an der Brust, die Hunde größer, die Ornamentierung verschieden, auf dem Boden Eidechse und Schlange, befindet sich in den kunsthistorischen Sammlungen zu Wien.

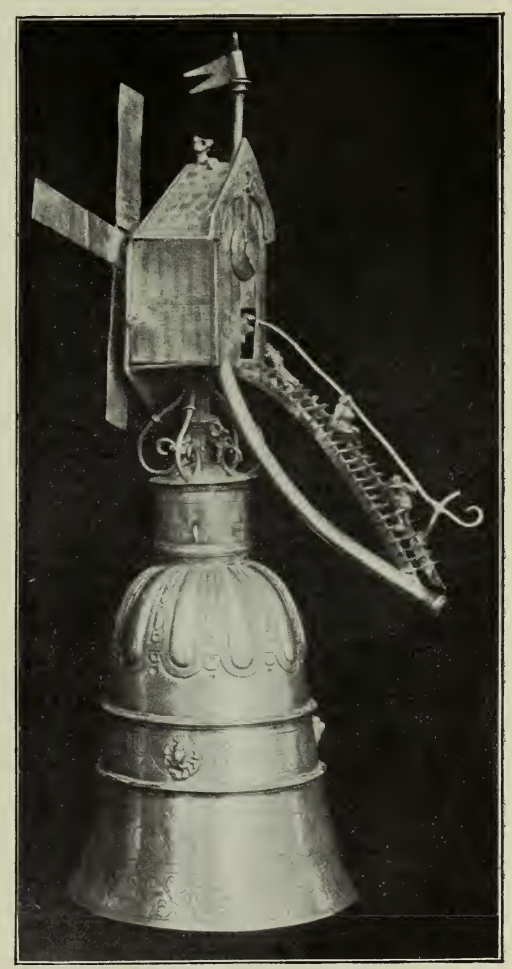


Fig. 309. Windmühlenbecher. S. 341.

Im 17. Jahrhundert nahm die Neigung zu diesen und ähnlichen Spielereien immer mehr zu. Allerlei Tiere wurden nachgebildet und in erschreckendem Naturalismus nachgeformt. So Heuschrecken auf einem Pokal des Lüneburger Silberschatzes.

Die Trinkgefäße selbst nahmen die Form von allerlei Menschen- und Tiergestalten an. Winzer tragen Butten auf dem Rücken, die als Trinkbecher dienen (Germanisches Nationalmuseum und Schweizerisches Landesmuseum zu Zürich). Ein Pilger und Pilgerin in den kunsthistorischen Sammlungen zu Wien.

Ein Pokal oder Weinkanne in Gestalt eines stehenden gekrönten Löwen im Grünen Gewölbe zu Dresden. Ein ähnlicher bildet das Wappen der Stadt Vaihingen, auf dem Boden Eidechsen und Frösche. Auf der Krone die Jahreszahl 1610. Ein sitzender Löwe als Pokal von 1648 in

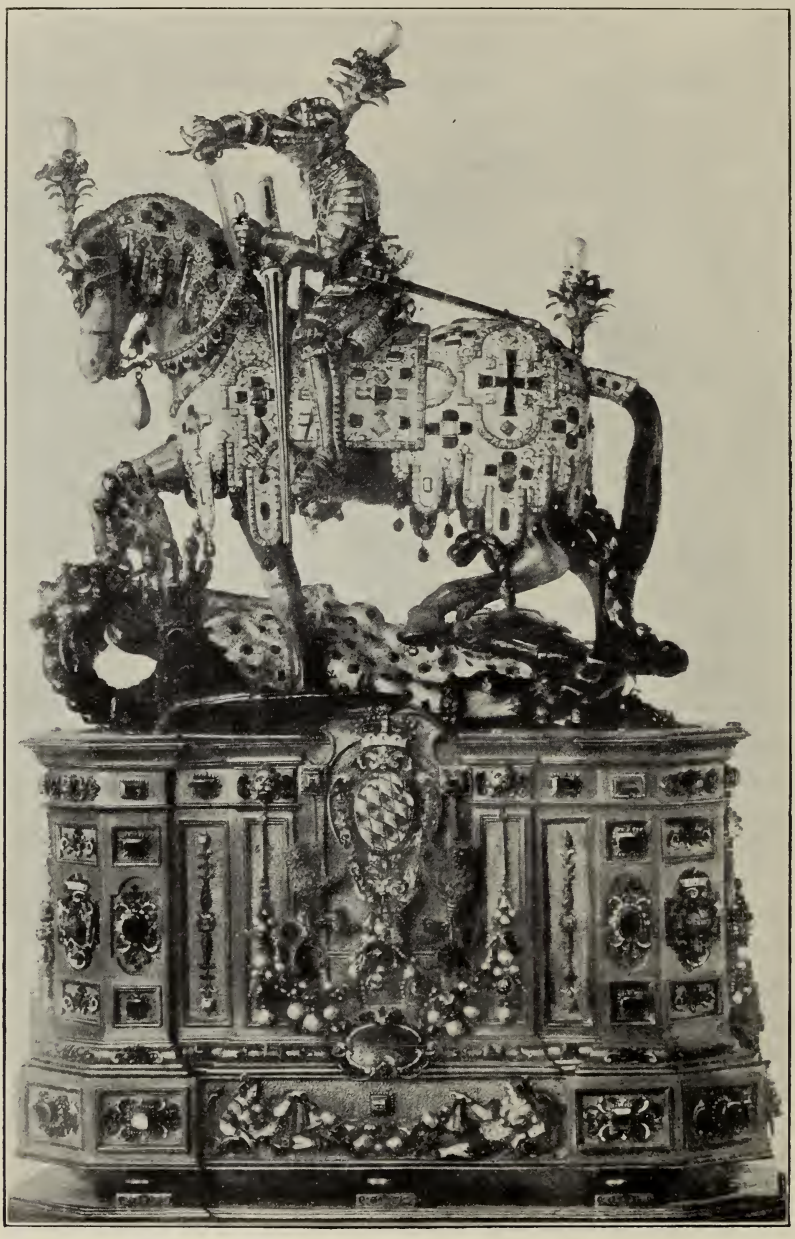


Fig. 310. St. Georg in München (nach Soldan). S. 344.

Stuttgart. Ebendort eine Stute mit Fohlen von 1659. Hirsch und Eber in der Sammlung des Großherzogs von Baden. Ebenso kommen Hunde vor, besonders beliebt sind Eule und Käuzchen.

Im 17. Jahrhundert überwiegen die montierten Arbeiten. In allen größeren Sammlungen finden sich Beispiele von Bergkristall-, Onyx-,

Fig. 311. Diana auf dem Hirsch. S. 345.

Achat-, Serpentin- und anderen Halbedelsteinarbeiten. Eine Kanne und Schüssel aus dunklem Serpentin und Silber montiert im Berliner Kunstgewerbemuseum, eine Augsburger Arbeit von 1634, von besonderer Schönheit die Kanne und der elegant geschwungene volutenförmige Henkel. (Über den Serpentinbruch von Zöllitz, der seit dem 15. Jahrhundert aus-

gebeutet wurde, s. J. Schmidt in Mitt. des kgl. sächs. Vereins zur Erf. vaterl. Geschichte 1869.) Vor Einführung des Porzellans waren die Halbedelsteine, denen man dazu noch geheime Kräfte zutraute, das gegebene Material.

Fig. 312. Centaur in Dresden. S. 345.

Man griff jetzt zu seltenen Naturalien und phantastischen Naturerzeugnissen, die in Edelmetall gefaßt und auf Sockeln zu Trinkgefäßen und Prunkgeräten verarbeitet wurden. Besonders beliebt wurden Muscheln, Kokosnüsse und Straußeneier. Ein Kokosnußbecher dieser Art befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg. Die an einer Seite flach abgeschnittene und ausgehöhlte Nuß ist am oberen Rande mit einer gra-

vierten Silbereinfassung versehen, von der aus drei hermengeschmückte Ornamentbänder über die Nuß hinübergreifen und sich an ihrem unteren Ende zu einer Rosette vereinigen. Ein birnenförmiger Knauf vermittelt den Übergang zu dem runden, mit Gravierung verzierten Fuße. Der Abschnitt der Nuß dient als Deckel. Er ist in einen breiten Silberrand gefaßt, auf seiner Spitze steht ein Landsknecht mit Schild und Hellebarde.

Eine hervorragende Sammlung von Straußeneier- und Perlmuttertrinkgeschirren befindet sich in den königlichen Sammlungen zu Kassel, so ein Becher, dessen Schaft von stehenden Straußen gebildet wird, eine Nürnberger Arbeit, vielleicht von Kolb 1592. Ferner ein Nautiluspokal, der, von einer Sirene getragen, nach oben in einem Delphinkopf endet. Auf dem Deckel die Gestalt des Neptun, bei einem anderen Pokal Neptun auf einer Schnecke, eine Arbeit des Nürnberger Rösner 1588.

Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde aus dem Straußenei ein vollständiger Strauß gebildet. Aus derselben Zeit in der gleichen Sammlung ein Perlmutterhahn. Die Straußeneier wurden mit kreuzweis gelegten Bändern eingefaßt. Bei einer Nürnberger Arbeit der Kasseler Sammlung wird ein derartiger Becher von einem indianischen König getragen. Auf dem Deckel ein Sträußchen aus naturalistisch gebildeten Blumen. Die Motive bei diesen Bechern wechseln auf das mannigfaltigste und stehen meist mit Zeitereignissen zusammen.

Ein besonders kostbares, gefaßtes Straußenei vom Jahre 1571 „mitt viell schönen Edellgesteinen versetzdt“ befindet sich gleichfalls in den Sammlungen zu Kassel (vergl. v. Drach a. a. O. Taf. 4). Nach den Stempeln ist es eine Nürnberger Arbeit von Elias Lenker. Das Straußenei wird durch drei geschweifte, mit Schmelzwerk und Edelsteinen geschmückte Bänder zwischen Rand und Schaft gehalten. Von großer Feinheit sind auf dem Rande Darstellungen von Jagden und höfischen Vergnügungen in buntem Grubenschmelz. Auch Deckel und Fuß sind mit transluzidem Email verziert. Den Knauf des Deckels bildet ein Geharnischter mit dem hessischen Wappenschilde (vergl. andere Arbeiten Lenkers, Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums S. 179).

Besonders beliebt wurden Trinkhörner aus Elefantenzähnen, dem Horn des Nashorns oder dem Stoßzahn des Narwals; ein als Walfisch montiertes Horn mit Jonas, von einem Triton getragen, aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, im Berliner Kunstgewerbemuseum (R. Rosenberg, Kunstgewerbeblatt 1888 S. 1).

Mit der Verwendung exotischer Naturalien kam man auch auf die Heranziehung fremdländischer Holzarten und ihre Verzierung durch Edelmetall.

Architektonische Aufbauten in Silber oder einem Gerüst von edlen Hölzern in Verbindung mit Edelmetall und kostbaren Materialien, Steinen

und Email werden in der Renaissance mit dem Erwachen eines neuen architektonischen Empfindens häufiger. Schon der Altar des Augsburger Goldschmiedes Georg Seld in der Reichen Kapelle zu München von 1492

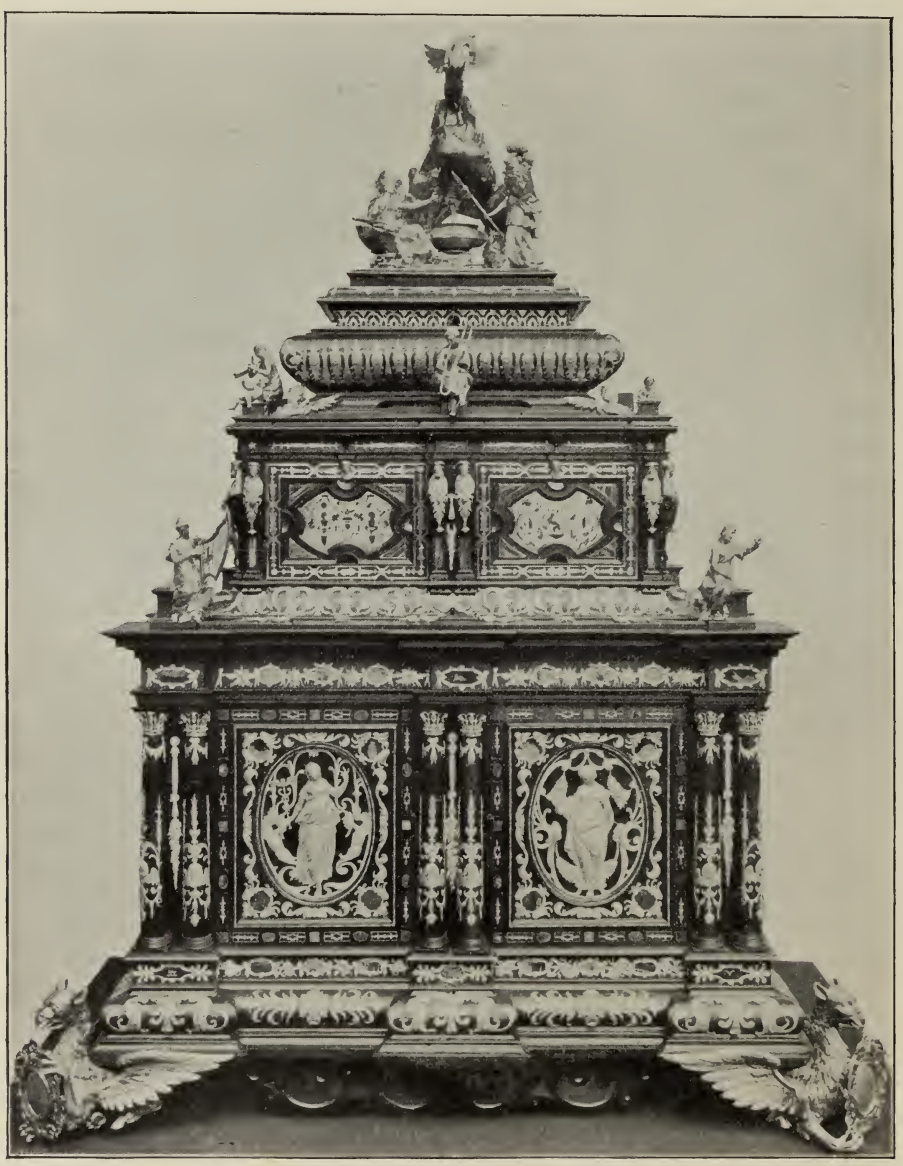


Fig. 313. Der Pommersche Kunstschrank in Berlin (nach Lessing und Brüning). S. 352.

trägt Renaissanceformen. Er bildet das frühste Dokument der neuen Anschauung.

1538 wurde der silbergetriebene Altar in der Jagellonenkapelle des

Domes zu Krakau für König Siegmund I. von Polen von dem Nürnberger Goldschmied Melchior Bayr vollendet, Peter Flötner lieferte zu diesem Altar die Modelle der Figuren.

1606 wurde ein Altar der Schloßkirche in Frederiksborg bei Kopenhagen, ein Werk des Hamburgers Jakob Mores des Aelteren (1550—1612) vollendet.

Fig. 314. Die Musen vom Pommerschen Kunstschrank (nach Lessing und Brüning). S. 354.

Der Aufbau besteht hier aus Ebenholz, als Gerüst für die Arbeiten aus Edelmetall. Die Silberarbeit wird hier in einzelnen Ornamenten auf den dunklen Grund aufgelegt, ein mehr malerisches Wirkungselement, das der allgemeinen Zeitneigung entsprach.

Die wichtigsten Denkmäler dieser Gruppe birgt die Reiche Kapelle

in München, die um 1600 unter Maximilian I. als Teil der Residenz erbaut wurde.

Das Charakteristische dieser Zeit liegt für die Goldschmiedekunst in gewissen architektonischen Elementen, einem noch straffen Aufbau, der aus der Hochrenaissance herübergerettet war, jedoch allmählich von malerischen und zum Teil willkürlichen Einzelheiten verdrängt wurde. Kostbare Hölzer, meist Ebenholz, werden jetzt im Aufbau von Schmuckkästen, Kunstschränken als architektonisches Gerüst mit feiner Silberarbeit und Emails übersponnen. Selbst Möbelstücke werden mit silbernen oder goldenen Auflagen verziert, so einige Schränke und Betstühle in der Reichen Kapelle in München aus der Zeit um 1600. Besonders wurden auch Altäre und Kunstschränke auf diese Art verziert. Seltene Naturalien, Steine, Gemmen, Münzen werden als dekorative Zutaten verwendet oder auch in den Schreinen selbst aufbewahrt. Diese meist in Augsburg verfertigten Stücke tragen den Charakter einer Kuriosität, der durch die Vorliebe für alles Fremdartige und Exotische noch verstärkt wird.

Eines der interessantesten Stücke dieser Art befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum, andere in Upsala und in Florenz.

Das Berliner Stück, der sogenannte Pommersche Kunstschrein, ein Werk Philipp Hainhofers, 1617 für den Herzog Philipp II. von Pommern vollendet, ist ein reich verziertes, mit vielen Türen und Schubfächern versehenes Kabinett (Fig. 313, S. 350). (Vergl. Julius Lessing und Adolf Brüning, Der Pommersche Kunstschrank, Berlin 1906. Über das andere Hauptwerk von Hainhofer, in der Universität zu Upsala, ein Kunstschrank, der von der Stadt Augsburg 1632 aus Hainhofers Besitz erworben und dem König Gustav Adolf von Schweden zum Geschenk gemacht wurde, vergl. John Böttiger.)

In der architektonischen Gliederung des Ebenholzes und seinem Beschlag von „silber arbeit“ entsteht eine malerische und kontrastreiche Verkleidung des schwarzen Untergrundes.

Charakteristisch für den malerischen Gesamteindruck ist das Durcheinander von Silberbeschlägen, Ornamenten und Figuren, bunten Steinen, Sardonyx, Onyx, grünem Jaspis und jener seltenen Steine, „wegen seiner schöne vnd seltzsamkait der landschafft und beumen“ sogenannter Moos- und Ruinensteine, die wie Landschaftsbilder wirken. Es war eben die Zeit, wo allerlei Kuriositäten, fremdländische Gegenstände und Merkwürdigkeiten mehr interessierten wie das eigentliche Künstlerische. Allerlei Gerät, für Spiel und Lustbarkeit, Instrumente, Messer, Leuchter, Spiegel und anderes waren in den Schiebladen untergebracht und dienten zur Unterhaltung der Gäste.

Unter den Goldschmieden am Pommerschen Kunstschrank ragt besonders hervor: Christoph Lenker aus einer alten, in Nürnberg an-

Fig. 315. Die freien Künste vom Pommerschen Kunstschrank (nach Lessing und Brüning). S. 354.

sässigen Künstlerfamilie. Er wanderte nach Augsburg aus, wo er 1610 bis 1612 Beschaumeister war (vergl. die Ausführungen von Brüning).

Philipp Hainhofer nennt ihn unter den drei bedeutendsten Goldschmieden Augsburgs nach Bayr und dem Niederländer Johann de Vos. An dem Kunstschranke sollte er in weitgehendstem Maße beschäftigt werden, er sollte daran „auch vül krumbs machen und hipsch einrichten", aber andere Aufträge, die ihn vollauf beschäftigten, ließen für die Arbeit am Kunstschrank keine Zeit mehr übrig. Von seiner kurzen Mitarbeiterschaft rühren zum Teil die Musen her. Sie wurden von Mendeler in Holz geschnitten und in Silber ausgeführt von Matthäus Wallbaum (1553—1634), Goldschmied zu Augsburg (Fig. 314, S. 351). Die Marke dieses Künstlers ist neben dem Beschauzeichen Augsburgs auf der Parnaßgruppe des Giebels angebracht, ebenso auf den Schilden, die die vier Greifen tragen. Es ist ihm jedoch nur die Ausführung, nicht der Entwurf und das Modell zuzuschreiben. Auch die Musen stellen sich in ihrer besonders derb ziselierten Art als seine Arbeiten dar. An ihnen zeigt sich wieder dieselbe Formenbehandlung wie bei anderen Werken des Künstlers, z. B. der Diana auf dem Hirsch im Berliner Kunstgewerbemuseum. Der Stoff der Gewänder ist zuweilen ganz glatt gelassen und mit feinen gepunzten Mustern von höchster Feinheit und Zartheit belebt. Wahrscheinlich sind auch die getriebenen Ovale mit den freien Künsten, die zu dem Vollendetsten gehören, was überhaupt an Treibarbeit und Ziselierung geschaffen worden ist, in Wallbaums Werkstatt ausgeführt (Fig. 315, S. 353).

Das Medaillon mit der „Astronomia", sowie der Silberbeschlag, der den Stein mit der „Amerika" und den darüber und darunter befindlichen Stein umrahmt, tragen eine Marke, die Rosenberg als Hausmarke des 1572 verstorbenen Elias Grosz und des 1575 verstorbenen Kornelius Grosz aufführt. Die Sterbetafeln verzeichnen einen Philipp Grosz, der 1631 starb. Es wäre sehr gut möglich, daß dieser Philipp Grosz damals ein Geselle Wallbaums gewesen ist und mit seiner Marke gezeichnet hat. Es würde dann hier ein ähnlicher Fall vorliegen, wie bei dem großen Pokal in der Schatzkammer des Kreml in Moskau, der neben der Marke des Hans Petzolt noch die des Hans Beutemüller trägt. Ohnedies lassen die überaus zahlreichen und umfangreichen Werke mit der Marke Wallbaums auf eine in großem Maßstabe betriebene Werkstatt schließen, in der neben Wallbaum zahlreiche Silberschmiede tätig gewesen sein müssen. Jedenfalls ist der ganze Silberbeschlag des Schrankes in der Werkstatt Wallbaums ausgeführt worden. Für die Rundbilder wurden ihm die Holzmodelle geliefert, für die Einlagen, die der Kupferstecher Göttich gravierte, und den größten Teil des übrigen Silberbeschlags gab Kager die nötigen Vorlagen. Nur einzelne gegossene Ornamente, wie die unterhalb

Fig. 316. Silberaltar in Berlin. S. 357.

der Hermen, sind offenbar dem vorrätigen Werkstattmaterial entnommen. Sie finden sich auch an anderen Arbeiten Wallbaums und stimmen auch stilistisch nicht mit den sonstigen Beschlagteilen überein.

Fig. 317. Schmelzwerktafel vom Pommerschen Kunstschrank (nach Lessing und Brüning).
S. 358.

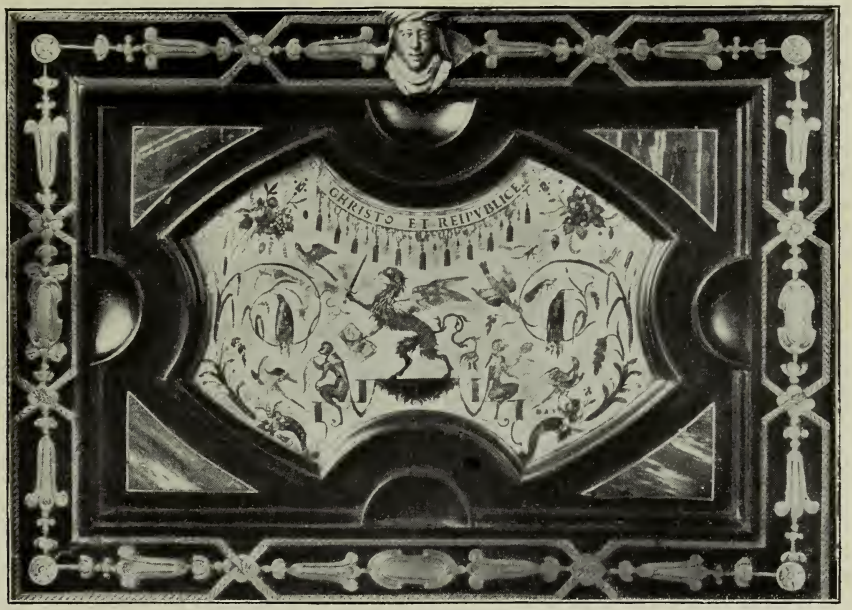


Fig. 318. Wie Fig. 317.

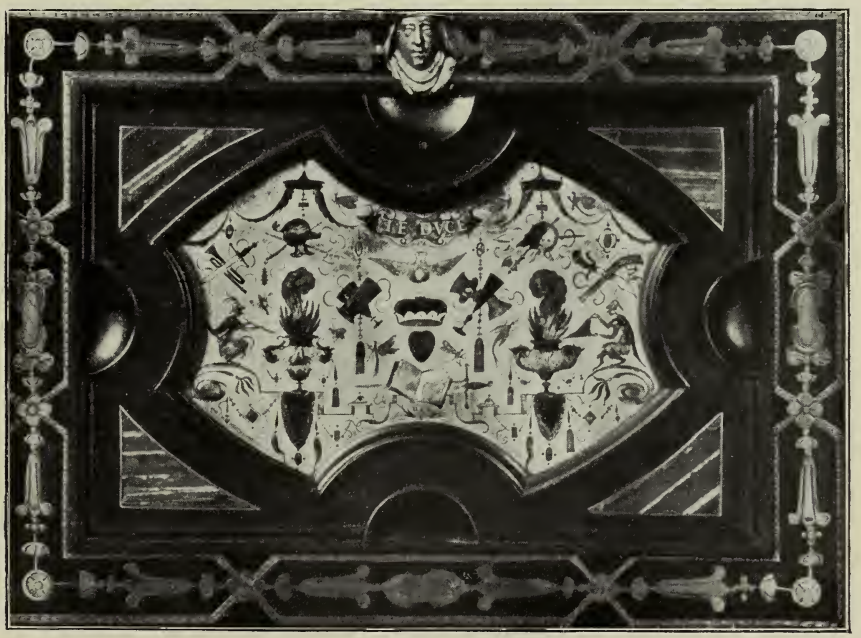


Fig. 319. Wie Fig. 317.

Von anderen Arbeiten Wallbaums ist ein Silberaltar in der Berliner Sammlung von Dirksen (Fig. 316, S. 355) und ein Kasten im Berliner Kunstgewerbemuseum bemerkenswert.

Von anderen Künstlern am Pommerschen Kunstschrank seien hier noch folgende genannt:

Gottfried Münderer (gest. 1617 oder 1618); ihm wird man die nach der Natur gegossenen Tiere und Pflanzen auf dem Schrank zuweisen müssen. Er war damals in Augsburg derjenige Goldschmied, der sich am besten darauf verstand, Tiere und Pflanzen nach der Natur abzuformen, eine Kunst, die zu Hainhofers Zeit sehr geschätzt wurde. So sandte Lorenz Dhenn oder Then am 12. Mai 1576 zwölf gegossene Krebse samt einer Schildkröte an den bayrischen Hof und schrieb dazu, an der Fertigstellung der Schlangen, Eidechsen, Frösche u. s. w. sei er durch Krankheit verhindert worden, doch wolle er solche fangen, um Modelle zu haben. Den Hauptwert legte man nach Hainhofer bei diesen Arbeiten darauf, daß die Tiere nicht ziseliert waren, sondern der Guß aufs feinste ausgefallen sei.

Die Schmelzwerktafeln (Fig. 317 f., S. 356 f.) am Obergeschoß des Schrankes rühren von David Altenstetter her (1550—1617), Goldschmied zu Augsburg, von 1610 an Kammergoldschmied Rudolfs II. Seine Kunst war die Schmelzarbeit in Tiefschnitt und Silber. In dieser Technik, die darin besteht, daß in eine Silberplatte eine Zeichnung eingraviert wird und die so entstehenden vertieften Linien und Gruben, deren Grund durch Gravierung belebt ist, mit durchsichtigem Email ausgefüllt werden, war er in Augsburg damals der am meisten geschätzte Künstler. Die ornamentale Ausführung der Tafeln zeigt an, daß auch ihr Entwurf in Augsburg gemacht worden ist, wahrscheinlich von Altenstetter selbst. Die Embleme sind umgeben von einer lockeren Komposition von abwechselnd geraden und gebogenen Linien und schön geschwungenen zierlichen Akanthusranken, zwischen denen Affen, Hirsche und Insekten sich tummeln. Die Ornamentik ist noch nicht so weit fortgeschritten wie in dem Silberbeschlag des Schrankes, wo an Stelle der geraden Linien überall geschweifte und gebogene weiche Linien getreten sind und der Akanthus vielfach schon Formen annimmt, die an das Muschelwerk des Rokoko erinnern. Es ist im wesentlichen dieselbe Ornamentik, wie sie u. a. in den Entwürfen der Augsburger Ornamentstecher Corwinianus Saur von 1594 und 1595 und des Daniel Mignot von 1595 und 1616 niedergelegt ist. Auch diese Stiche sind zweifellos zum größten Teil für die Schmelzarbeit in Tiefschnitt auf Silber berechnet, das zeigt schon die Art der Schraffierung der breiteren Teile, die der Ausfüllung dieser Flächen mit verschiedenartigen Emails entsprechen.

Nach einer Goldschmiedeordnung vom 18. August 1592 mußte jede Goldschmiedearbeit, mit Ausnahme des Schmelzwerks auf feinem Silber, zur Beschau gebracht und gezeichnet werden. Diese Technik stand also außerhalb der üblichen Goldschmiedearbeit, und da sie auch

nur von wenigen Meistern geübt wurde, so erklärt sich vielleicht hieraus das Festhalten an älteren Formen. Von Altenstetter rührt auch die Wiener Kaiserkrone her.

Achilles Langenbucher (gest. 1639 oder 1640) war gleichfalls geschätzt in der Herstellung von Schmelzwerk in Tiefschnitt auf Silber und in der Verfertigung kleiner Insekten. Diese Kunst trug ihm den Beinamen „Muggenkünstler“ oder „Muggenman“ ein, sogar im Künstlerverzeichnis wird er als „Landtschaft- und muggenkünstler“ geführt. Daß es sich bei seinen Schmelzarbeiten um dieselbe Technik handelte wie bei den Arbeiten Altenstetters, erfahren wir aus einem Briefe Hainhofers, in dem Langenbucher neben dem Valentin Michael und Altenstetter als in dieser Kunst bewandert bezeichnet wird, freilich übertreffe Altenstetter sie beide und habe auch eine ganz andere Manier. Derartige in Tiefschnittschmelz auf Silber ausgeführte Landschaften befinden sich an dem Schreibzeug des Hans und Elias Lenker in der Schatzkammer zu München. Für den Pommerschen Kunstschrank könnte Langenbucher die Insekten angefertigt haben, doch ist es nicht unmöglich, daß sie auf Gottfried Münderer zurückzuführen sind, da auf Langenbuchers Arbeit sehr wenig Verlaß war. Hainhofer klagt über ihn,

> „er wartet von morgens biß abents dem sauffen ob . . . Das ergst ist aber, daß er nit allein theur welches noch zu verschmirtzen wer, sondern, daß er so garnichts Arbait noch von Ihme zu haben ist.“

Die Marke des Michael Gaß, Gold- und Silberschmied, gestorben zu Augsburg 1633, tragen die meisten Eßgeräte des Schrankes nebst den dazugehörigen Leuchtern. Es sind alles schlichte, glatte Formen mit Ziervergoldung, aber geschmackvoll und gut gearbeitet und als einfaches Gebrauchsgerät musterhaft.

Das gleiche gilt von Nikolaus Kolb (gest. 1621), dessen Zeichen die silbernen Büchsen der Hausapotheke, der Lichttiegel und die Bindenbüchse aufweisen. Demnach werden auch die übrigen Silberarbeiten dieser beiden Abteilungen des Schrankinhalts von ihm herrühren. Sie sind ähnlich glatt und einfach in den Formen wie die des Gaß. Einzelne Stücke zeigen ein kleines gegossenes Ornament als Bereicherung aufgesetzt (vergl. A. Brüning a. a. O.).

Die Vorliebe für Kunstschränke verliert sich später in völlig barocker Überladung der Gesamtform mit Emails, Steinen und Halbedelsteinen, so bei Kunstschränken im Berliner Kunstgewerbemuseum in der Zeit um 1700.

Die übrigen Länder.

Wie es in Deutschland der Spezialforschung in langwieriger Arbeit überlassen bleibt, die einzelnen landschaftlichen Elemente in der Geschichte der Goldschmiedekunst zu klären und herauszuheben (vergl. die verdienstvollen Arbeiten Marc Rosenbergs, dann von E. V. Chihak, Die Edelschmiedekunst früherer Zeit in Preußen I, Königsberg und Ostpreußen II, Westpreußen, die Arbeiten von Hintze über Schlesien, die Ausstellungen von Goldschmiedearbeiten von Braunschweig und Leipzig [vergl. Braun, Die Ausstellung von Goldschmiedearbeiten Leipziger Ursprunges in Kunst und Kunsthandwerk 1907], Troppau und anderen Städten und Provinzen), so ist dies auch für die übrigen Länder der Fall. Viele Arbeiten, das muß immer betont werden, sind in ihrer häufigen Wiederholung sehr handwerksmäßig, und ihre geringe künstlerische Qualität ist wenig geeignet, das Interesse an der Goldschmiedekunst zu erhöhen. Es bleiben überall nur wenige hervorragende Stücke einer stärkeren Beachtung wert.

In Wien bestand eine Goldschmiedezunft urkundlich schon vor 1366. Das Zunftbuch aus den Jahren 1549—1596 gibt eine Liste der 1494 bis 1549 gestorbenen Meister; namentlich der Hof gab den Meistern zahlreiche Bestellungen auf, indes ist das meiste im 30jährigen, 7jährigen Kriege und 1809—1813 eingeschmolzen worden. Von den Meistern ist besonders Marx Kornblum († 1591) zu erwähnen, von ihm stammt vermutlich ein Nautilusbecher in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. (Vgl. Camillo List: Wiener Goldschmiede in ihren Beziehungen zum kaiserlichen Hofe, Jahrbuch der Sammlungen des a.h. Kaiserhauses 1896, Bd. 17, S. 291.)

Weiter zu erwähnen wären der Hermannstädter Goldschmied Sebastian Hann (Publikation „Arbeiten des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann", herausgegeben vom Ausschuß des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, Wien 1887) wurde 1644, spätestens 1645 in Leutschau geb., kam 1675 nach Hermannstadt und starb dort 1713. Es ist anzunehmen, daß er seine Ausbildung in Deutschland und unter dem Einfluß deutscher Vorbilder erhalten hat. Von seinen Arbeiten sind besonders hervorzuheben:

Eine silbervergoldete Kanne mit Deckel, deren zylindrischer Körper in prächtiger, getriebener Arbeit, den Triumphzug eines Königs oder römischen Imperators zeigt.

Ein silbervergoldeter Pokal in Form und Gliederung an die mittelalterlichen Kelche erinnernd.

Zwei silbervergoldete, aus einem Stück getriebene Schalen.

Eine silbervergoldete Kanne mit Deckel, im Besitze des k. ungarischen Nationalmuseums in Ofen-Pest, nach Technik, Darstellung und Ornamentik wohl die vollendetste Arbeit des Meisters.

Die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts ist in ihrer Formengebung sehr wesentlich beeinflußt durch die Renaissance Italiens. So eine Antwerpener Kanne und Schale im Louvre von 1535, die zwischen einzelnen Friesen mit Kriegsemblemen und Trophäen die Eroberung von Tunis durch Karl V. schildert (Fig. 320, S. 361). Die eiförmige Gestaltung dieses Gefäßes zeigt neben seiner plastischen Tendenz die neue Verquickung mit einem bildartigen Fries in seltener organischer Einheit.

Fig. 320. Kanne im Louvre. S. 361.

Besonders berühmt ist die Schale von Breda, die im Jahre 1595 dem Grafen Philipp von Hohenlohe zur Erinnerung an die Eroberung von Breda zum Geschenk gemacht wurde. Deckel und Körper der Schale werden hier von gleich flacher Form, fast wie ein Doppelbecher aufeinandergesetzt. Die Vorgänge der Eroberung sind auf Boden und Deckel der Schale dargestellt. Durch die bildartige Wiedergabe ist die flache Gestaltung der Schale bedingt, wie denn für die Folgezeit überhaupt die bildmäßige Anschauung auf die Formenwelt der Goldschmiedekunst immer stärker einwirkte.

Im Besitz von Veere befindet sich ein silberner Becher. Von J. Lessing als eine holländische Arbeit angesprochen, rechnet er sicher zu den ausgezeichneten Stücken des 16. Jahrhunderts. Hervorzuheben ist die Einfachheit der Form und die klare, übersichtliche Gliederung der einzelnen Teile, die jede spielerische Überladung verschmäht. Den einfach zylindrischen Körper des Bechers schmückt, rings um ihn herumgehend, auch hier in bildmäßiger Wiedergabe, die Darstellung einer Schlacht, in getriebener Arbeit. Sie wird durch eine den oberen Becherrand umsäumende

Inschrift erläutert: „Am 15. September 1546 hat Maximilian Graf von Bueren trotz feindlichen Widerstandes den Rhein überschritten und seine Truppen dem kaiserlichen Lager zugeführt.“ Die Deckelfigur, nach einer urkundlichen Beschreibung Pallas genannt, hält in der Linken eine Lanze und stützt die Rechte auf einen Schild mit dem Wappen der Stadt Veere. In der Behandlung der Figuren verwandt sind dem Becher die Kanne und Schüssel aus dem Louvre mit der Darstellung der Eroberung von Tunis durch Karl V., ferner die Schale aus dem Besitze der Hohenlohe, das Ehrengeschenk der holländischen Stadt Breda.

Zu den bekanntesten niederländischen Goldschmieden gehört Paul van Vianen, geb. zu Utrecht um 1560; er geht vor 1596 nach Rom, erfährt den stärksten Einfluß von Michelangelo und Cellini, so daß seine Arbeiten lange als Cellinis Arbeiten angesehen wurden; seit 1596 in München, wurde er 1599 dort Meister, 1603 Kammergoldschmied Rudolfs II. in Prag, starb wahrscheinlich 1614. Im Auftrage Rudolfs fertigt er vor allem Treibarbeiten in Silber. Paul van Vianen hat mit Eisenhoit (S. 327) manches gemein. Der Gesamteindruck der Arbeit ist zwar bei diesem klarer, übersichtlicher und schärfer disponiert, so die flache Art der Ornamentierung, die Behandlung des Figürlichen, dann die Motive selbst, Momente, die zum Teil allerdings auf den italienischen Formenkreis zurückgehen. Beide Meister bilden zum Unterschiede von der Jamnitzerschen und der Augsburger Art, die das Relieffeld in verschiedenen Höhenabstufungen heraustreibt, nur die Figuren und wesentliche Ornamentpartien heraus, während der Hintergrund nach Art des Kupferstechers von der Vorderseite behandelt wird. Die Figuren heben sich infolgedessen sehr stark heraus. Diese stark perspektivische Anschauung ist bei Eisenhoit aus seiner gleichzeitigen Tätigkeit als Kupferstecher zu erklären, bei welcher Technik es darauf ankam, eine möglichst plastische Wirkung zu erzielen (vergl. Zwei Goldschmiedemeister der Spätrenaissance, Z. f. b. K. XV, 5).

Von den Werken Paul van Vianens sind bemerkenswert eine Kanne aus gelbem Jaspisachat in Silberfassung; der Deckel ist aus getriebenem Golde mit Nereidenstatuette als Aufsatz; der Fuß, aus Gold gegossen, zeigt die Relieffiguren: Zeus, Hera und Amphitrite neben vier Steinböcken, bez. 1608. Der Edelsteinschliff stammt von anderer Hand. Die Saliera Cellinis (Fig. 261, seit 1606 mit der Ambraser Sammlung an das Kaiserhaus gelangt) wirkte vorbildlich, ferner eine Kanne in den kais. Sammlungen zu Wien mit melonenförmigem Gefäßkörper auf durchbrochenem Rollwerkfuß; auf dem Körper sind vier getriebene, vergoldete Silberreliefs in Oval: der Triumph des Todes, des Ruhmes, der Zeit und Wahrheit angebracht. Der Abschluß trägt einen Reliefkranz mit olympischen Göttern; die Perlenschnüre sind mit emaillierten Früchten eingesetzt;

ferner eine Schüssel aus vergoldetem Silber in der kgl. bayer. Schatzkammer mit dem Kampf der Götter und Giganten, auf dem Rand die vier Jahreszeiten; eine Schüssel ebendort mit dem Relief der Deukaleonischen Flut. Das Studium Michelangelos ist hier besonders deutlich; ferner zwei getriebene Silberreliefs von 1604 bei Rothschild in Wien; das eine Diana und die musizierenden Musen darstellend; eine Kompositionsskizze in der Albertina; das andere: Festmahl der olympischen Götter; ein getriebenes Silberrelief bei Fürst Fürstenberg

Fig. 321. Schüssel in Leeuwarden. S. 363.

auf Schloß Heiligenberg, Orpheus mit den Tieren darstellend, von 1606. Den Entwurf in Wachsbossierung besitzt die kais. Sammlung; ein getriebenes Silberrelief ebendort mit der Anbetung des Kindes von 1607.

Ein Silberrelief mit Landschaft von 1607 befindet sich bei Baron Günzburg in St. Petersburg; ein Kupferrelief, versilbert, mit Dreifaltigkeit von 1608 im herzogl. Museum Gotha; eine Deckelschale aus Gold getrieben mit Relief: Diana und Aktäon, am Fuß Medaillons in Kartuschen: Venus und Amor, Ceres, Bacchus, 1610.

Daneben arbeitet er kleinere Reliefs, 14 edle Porträtmedaillen, meist von Mitgliedern des kais. Hauses (vergl. H. Modern, Jahrb. d. Sammlungen d. a. h. Kaiserh., Wien 1894, S. 60).

Im Zusammenhang mit Paul van Vianen steht eine Schüssel mit der Marke von Leeuwarden im dortigen friesischen Museum mit Figuren

der antiken Mythologie und dem für Vianen charakteristischen Ornament (Fig. 321, S. 363).

Das Werk der Silberarbeiten Adam van Vianens ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Kupferstich von Cornelis Danckerts ver-

Fig. 322. Kanne von Dokkum. S. 365.

öffentlicht worden. Verscheyde constige Vindingen om in Gout, Silver, Hout en Steen te werken dienstlich den Silversmeeden, Beelthouwers en Schilders naer d'inventien van Gerbrant van der Eeckhout, J. Lutma, A. en P. van Vianen en andere constige Meesters.

Von Holland abhängig waren die Silberarbeiten, wie sie auf den

friesischen Inseln als Gebrauchsgerät verwendet wurden. Darunter sind einfache Kannen von großzügiger Form. So eine Kanne mit der Marke Dokkum, deren Körper achtseitig abgeschrägt und mit fein gravierter Ornamentik bedeckt ist (Fig. 322, S. 364).

England. Von gotischen Arbeiten ist ein Silberbecher der Mercers Hall, London, von 1500, mit einer Netzmusterung überzogen, die in unendlicher Reihung die Tendenz der Gotik verkörpert und weniger die plastische Form, wie dieses Verzierungsmotiv betont. In anderer Form äußert sich das gleiche künstlerische Wollen in einem Salzfaß, im New College in Oxford, bei welchem von einer starken Einschnürung und Drehung in der Mitte gotische Buckel gleichmäßig nach oben und unten den Fuß und Körper des Gefäßes bilden.

In der Renaissance stand die englische Goldschmiedekunst unter deutschem Einflusse. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts liefert Hans Holbein für England zahlreiche Entwürfe.

Im Berliner Kunstgewerbemuseum ist eine Holbeinkanne mit Kristallkörper und fein geschwungenem S-förmigem Henkel und Ausguß erhalten (vergl. O. v. Falke in Amtl. Berichten aus den kgl. Kunstsamml. 1909, Nr. 5). In der Baseler Sammlung der Handzeichnungen Holbeins ist ein ähnlicher Entwurf vorhanden.

In England leben starke gotische Traditionen besonders in den silbergefaßten Maserholzbechern nach. Am Ende des 16. Jahrhunderts werden im Anschlusse an deutsche und holländische Arbeiten die zylindrischen Formen aufgenommen und mit reichem Cartouchenwerk und naturalistischem Ornament bedeckt. Wichtige Arbeiten befinden sich in London im South-Kensingtonmuseum.

Nach dem Vorbilde der italienischen Kunst wurden große Schüsseln und Kannen in ziemlich geschmackloser Art hergestellt, eine Arbeit dieser Gattung beim Earl of Ancaster (vergl. J. Starkie Gardner, Old Silver-Work, London 1902). Bei den Pokalen, Salzfässern, den silbergefaßten rheinischen Steinzeugkrügen ist eine künstlerische Eigenart kaum zu spüren. Im 17. Jahrhundert nimmt die englische Goldschmiedekunst einfache glatte Formen auf. Silberhumpen in zylindrischer Form, Schüsseln mit großem Rahmenwerk nach deutschem Muster, Vasen in chinesischer Form, mit Rankenwerk bedeckt, sind besonders beliebt und nähern sich dem roheren Kolonialstil.

Was in den übrigen Ländern an Arbeiten der Goldschmiedekunst erhalten ist, die gotisierenden Arbeiten in Spanien, Monstranzen und Reliquientafeln, ferner in der Renaissance Kelche und Ciborien von einfachen schweren Knaufbildungen und großzügiger Formengebung, bieten kein sonderliches Interesse. Die einzelnen Objekte sind meist nur vergoldet und entsprechen nur wenig dem Charakter des edlen

Materiales. Andere kleinere Länder wie Dänemark und der Norden sind von den größeren Kulturzentren abhängig.

In Rußland wird in alten Traditionen fortgearbeitet, die neu eindringenden Motive werden mißverstanden und verbildet.

Wichtiger sind die Arbeiten Frankreichs, weil hier schon früh die große Tradition der Meisterwerke französischer Goldschmiedekunst des 17. und 18. Jahrhunderts anhebt. Cellini selbst hat in Paris gelebt und dort Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen. Schon im 16. Jahrhundert werden den Künstlern Werkstätten im Louvre eingeräumt. Für das Können dieser Meister müssen die Ornamentstiche, besonders die Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums (O. S.), herangezogen werden.

Von René Boyvin (1530—1598) existiert eine Folge von 19 Blatt Anhängern, Schmucksachen, Ringen, Ketten (gewidmet dem Goldschmied Aulbin du Carnoy), entstanden 1550—1570, mit Motiven wie Maskaronen, Girlanden, Rollwerk, Beschlagwerk, Hermen, durchgängig verziert (O. S. 500), ferner eine Folge von 9 Blatt Tafelgeräten: Schiffe, Aufsätze, Kannen, Salzfässer, Besteckdosen; die Form des Gefäßes erscheint durch die Häufung von Rollwerk, gebrochenen Bändern, durchkriechenden, sich untereinander verschlingenden Akt- und Puttenfiguren übertönt. Girlanden und Masken finden reichlichste Verwendung (O. S. 680, R. D. 171—179), dann eine Folge von 12 Blatt Vasen; in tiefer, schwarzer, malerischer Stichweise. Die Leiber sind schwer, massig, ohne Einschnürung, die Füße klein, gedrückt. Die Henkel und Ausgüsse häufig geschwungen; die Dekorierung mit dicken Fruchtgehängen und Putten ganz barock. Die Entstehung ist wohl um 1590 anzusetzen. In den geriefelten und gebuckelten regelmäßigen Friesen klingt der Stil des 17. Jahrhunderts (Marot) voraus (O. S. 680, R. D. 135).

Die kirchliche Kunst der Barockzeit.

1642 ragt in Köln der Jesuit Silling mit bedeutenden Arbeiten hervor. In der Jesuitenkirche befindet sich von ihm ein Silberkasten und ein Missale mit reichem Einband. Im Kölner Domschatze ist aus dem Jahre 1633 der Schrein des heiligen Engelbert, eine Arbeit des Kölner Goldschmiedes Konrad Duisbergh, erhalten, der neben den Reliquienschreinen des 12. und 13. Jahrhunderts die völlig neue Art der Wirkungsmittel am charakteristischsten zeigt (Fig. 323, S. 367). Einzelne Figuren von Bischöfen wechseln jetzt ab mit silbergetriebenen Bildplatten, während das Rahmenwerk mit durchbrochenen ornamentalen Bestandteilen bedeckt ist. Das Geflimmer des Materiales schließt sich hier zu einem großen prunkvollen Eindruck zusammen, wie er ähnlich in süddeutschem Barock,

Augsburgs und Nürnbergs, in silberbeschlagenen Altären, Tabernakeln, Monstranzen und Leuchtern sich zu starker dekorativer Wirkung entwickelte.

Alles wird zur höchsten Prachtentfaltung gesteigert. Die Monstranz nimmt die Form einer großen Gloriole an, die reich mit plastischem Schmuck verziert wird. Im 18. Jahrhundert setzt sich die Monstranz aus Rokokoschnörkeln zusammen, die auf einem Strahlenkranze aufliegen.

Fig. 323. Engelbertusschrein im Kölner Dom. S. 366.

Stücke dieser Art mit dem Kölner Stadtzeichen befinden sich im Kölner Kunstgewerbemuseum.

Österreich ist besonders reich an Arbeiten der kirchlichen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Es überwiegt bei diesen Arbeiten jedoch meist die Vorliebe für Üppigkeit des Eindrucks gegenüber der künstlerisch durchgebildeten Form. Ein Pacificale, inschriftlich als Werk des Hofkammerkünstlers Johann Känischbauer von Hohenried, bez. 1726, befindet sich im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, eine Monstranz in Gestalt eines Holunderbaumes, der sich auf die Gründung von Klosterneuburg bezieht, wurde vom gleichen Künstler 1710 begonnen.

Das 17. und 18. Jahrhundert.

Italien.

Italien setzte im 17. Jahrhundert die Traditionen der Antike fort; indem es dieselben zwar mannigfaltig umbildete, bewahrte es jedoch das hauptsächliche Erbe der Antike: die Fähigkeit zu plastischer Gestaltung.

Über die Arbeiten sind wir durch Ornamentstiche unterrichtet.

Von Giacomo Laurentiani: Opere Per Argentieri Rom, 1632. Kelche, Ampeln und Monstranzen, geziert mit schwerflüssigem Rollwerk, Muschelrahmen, dazwischen dicke Fruchtkränze und Putten.

Von Stefano della Bella (1610—1664, Florenz): Raccolta di Vasi diversi di Stefano della Bella Fiorentino, um 1640. Das Werk enthält reihenweise zusammengeordnete Blumenvasen und Aufsätze, wichtige Beispiele des Geschmacks der Zeit, es überwiegen üppige, bewegte Bildungen.

Von Horatius Scoppa, Neapel: Eine Folge von Geräten, Kannen, Ampeln, Kandelabern, Tafelaufsätzen, Neapel 1642. Derbes Roll- und Akanthusblattwerk, heftig bewegt. Sirenen, nackte Weiber, Männer, Putten sich untereinander und mit dem Ornament verschlingend, in einer schwülen, überhitzten Sinnlichkeit, zahlreiche Einzelblätter ähnlicher Art (beispielsweise vom Monogrammisten C. L. A. N. F.) gehören in die gleiche Sphäre, wohl auch nach Neapel.

Für das 18. Jahrhundert sind in Italien zu nennen:

Carlo Ciampoli, Rom: Adornamenti di gioie inventati disegnati e intagliati da Carlo Ciampoli Anconitano, Rom 1711; enthält Schmucksachen von phantastischen Formen, Ziervasen mit schnörkelhaften Füßen und Henkeln, alles mit wildem, zerrissenem Akanthusrollwerk überklebt; ferner Giovanni Batt. Grondoni: ein Heft mit Vorlagen für Goldschmiede: Gehänge, Messer, Degengriffe, gewidmet dem Kurfürst Max Emanuel von Bayern, bezeichnet: Bruxellis . . . 1715 . . . Joēs Bap^{ta} Grondoni aurifaber et gemmarius Bruxellensis; in gleichem krausen gerollten Laubornament.

Giovanni Giardini: Disegni Diversi Inventati E Delineati Da Giovanni Giardini Da Forli, Rom 1714, 2 Bände mit 100 Blatt von kirchlichen und profanen Geräten: Kelche, Rauchfässer, Leuchter aller Art, Ziervasen, Aufsätze, Kannen. Die barocken Elemente als Knorpelwerk, zerschnittenes Rollwerk, Girlanden, bewegte Putten, Sirenen, Tritonen sind im einzelnen beibehalten, im ganzen ist die Ornamentik lockerer, spielerischer, weniger schwer und massiv. Einen Band mit Vorzeichnungen zu diesem Werk besitzt gleichfalls die Berliner Ornamentstichsammlung (Nr. 2720), 128 zum Teil getuschte Feder-

zeichnungen, mit dem gestochenen Widmungsblatt an den Papst Clemens XI. Giardini war Argentiere del Palazzo Apostolico e Fonditore della Rev. Camera. Eine spätere Ausgabe des Werkes erschien 1750 unter dem Titel Promptuarium Artis Argentariae (O. S. 731 m).

Italien spendete auf diesem Wege die Formen, die von anderen Nationen aufs mannigfaltigste ausgestaltet wurden.

Frankreich.

Ornamentstiche.

In der Folge sind eine Anzahl von Werken aufgezählt, die schon in der Aufzählung ihres Inhaltes die Zeit wiedergeben und für eingehendere Studien wichtig sind (vergl. den Katalog der Berliner Ornamentstichsammlung).

Kleinschmuck.

P. Symony, Straßburg um 1620, gab ein Vorlagenbuch heraus: Tabulae gemmiferae XXIV. Ad usum aurifabrorum accomodata et Per P. Symony Invent. Straßburg, 1621; dies enthält besonders Agraffen: blumen- und büschelartig sind die Grotesken zusammengebunden, mit Glassteinen besetzt.

Balthasar Le Mersier: Folge von 6 Bl. Schmucksträußen aus Schotenblattwerk. Paris 1626.

Jacques Caillart: Livre de Toutes Sortes de Feuilles pour servir a l'art d'Orfeburie. Paris 1627.

Francois Le Febure (um 1635—1661) veröffentlichte 1635 in Paris: Livre de Fleurs et de Feuillies Pour Servir A l'Art d'Orfeverie; 6 Bl. sehr bizarre Blumensträuße zur Goldarbeit bestimmt, auf den Stichen stehen sie zusammen mit Figuren in Callots Art. Weitere Veröffentlichungen der Art folgen 1661 und 1662 (Livre de Feuilles utile aux Orfevres).

Jean Vovert, Folge von 6 Anhängern mit Schwarzornament dat. 1602, in sehr zartem, dünnem Mauresken-, Ranken- und Vogelwerk (OS. 501).

Antoine Jacquard, Poitiers um 1610, 6 Bl. Degenteile und Scheidenbeschläge, geziert mit Mauresken und Figuren auf schwarzem Grund (OS. 511).

19 Bl. Taschenuhrdeckel (OS. 512), mit Darstellungen aus der römischen Geschichte und Mythologie von äußerster Zartheit und Sorgfalt. Mauresken mit Putten als Umrahmung.

Jean Vauquer, Paris 1650—1670, veröffentlicht bei F. Poilly eine Folge von Taschenuhrdeckeln mit biblischen Szenen.

Thomas Picquot: 8 Bl. Muster für Ätzarbeiten, meist Gewehrschlösser, mit weißen Mauresken auf schwarzem Grund. 1637;

Gilles Légaré: Livre des Ouvrages d'Orfevrerie fait par G. L., Orfevre du Roy, 1663, enthaltend Broschen, Anhänger, Ketten;

Jean Mussard: Livre de Divers Ornements D'orfevrerie fait par J. M. Orfevre 1673;

T. Le Juge: Livre de Feuillages et d'Ouvrages d'Orfevrerie Inventées par T. L. J. Paris 1678. Schweres Akanthusblattornament charakteristisch;

Pierre Boureadon: Livre Essais de Gravure, 3 Teile, Paris 1703 bis 1707;

Claude Bérain, um 1700.

Jean Louis Durant: Livre de Feuilles Orfévrigues, Genf, 1682. Entwürfe für Uhrdeckel, Büchsen, Riechfläschchen mit Mauresken- und Schwarzornamenten.

Estienne Joseph Daudet: Nouveaux Livre d'Ornaments Propre pour Peintres Graveurs Orfevres, 1689.

Jean Bourguet: Livre de Taille d'Epargne de Gout Ancien et Moderne propre pour les Aprentifs Orfevres. Avec une breve explication, Paris 1702. Dosen, Taschenuhren, Anhänger, in sehr feinem Schwarzmaureskenornament die Flächenfüllung, in schwerem Akanthusrankenwerk dagegen die Umrahmung.

Eine Erweiterung erschien 1723.

G. Roberday: Essais de Tabatieres a l'usage des Graveurs et Sizeleurs, 1710, enthält Vorlagen für Deckelgravierungen mit zarten Ranken-, naturalistischen Pflanzen-, chinesischen Elementen.

Mondon (1730—1750): Livre de Pierreries pour la Parure des Dames; mit Gehängen, Orden, Broschen aus Glassteinen in den mannigfaltigsten Fassungen.

Augustin Duflos (um 1770): Recueil de Desseins de Joaillerie; vorwiegend Schmucksträuße, Halsketten, Agraffen in Fassungen von naturalistischen Blumenformen.

Jean Guien: Livre d'Ouvrages de Jouallerie 1762.

Pouget: Traité des Pierres Precieuses et de la maniere de les employer en Parure, Paris 1762; Teil II erschien 1764 als Nouveau Recueil de Parure de Joyallerie, Second Livre. Dies Werk ist das umfänglichste der Gattung und stellt ihren Höhepunkt dar. Mehr als 150 Blatt mit Schmuckstücken aller Art, meist bestehend aus Reihen von Glasperlen in immer wechselnden Kombinationen, dazu ein ausführlicher Text.

Maria (um 1765): Livre de Desseins de Jouaillerie.

L. van der Cruycen: Nouveau Livre de Desseins contenant les Ouvrages de la Joaillerie, Paris 1770. Schmucksachen in natürlich gebildeten Blumen und Schleifen.

P. Moreau (1750—1780): Nouveau et IVe Cahier Concernant l'Orphèverie, Bijouterie et Emeaux. In den Ornamenten der Büchsen, Stockknäufe, Kämme äußert sich bereits ein strengerer, ruhigerer Geschmack; in den Anhängern sind die B-Perlenhäufungen noch Mode.

Fay: Cahier de Bijouteries dans le Gout Moderne.

Gefäße und Geräte.

Charles Errad, 1606—1689, Recueil de Divers Vases Antiques, zusammen mit römischen Bildern Raffaels und anderer Meister.

Jean Marot, 1619—1679, Paris: Plusiers sortes de manières de Vases; alle lassen die römischen Grundformen erkennen; sie sind schwerer, massiver und in den Henkeln auch bewegter. Massige Fruchtgehänge, Früchte, Masken, Akanthus und Lorbeerfriese.

J. Damery verrät in seiner 1657 in Rom gestochenen Folge von Vasen das Studium des wuchtigen römischen Barock.

Alexis Loir (1640—1713): Desseins de Brasiers, um 1680—1690 entstanden, eine Anzahl Becken und Ornamentmotive für Goldschmiede enthaltend, vorwiegend Figürliches: nackte Halbmenschen, Faune, Sphinxe, Greifen, Masken, Putten, breites, lastendes Muschel-, Roll- Girlandenwerk.

J. Bern. Toro (1672—1731): Vases Nouveaux; Nouveau Livre de Vases; Livre pour Vaiselle d'Eglise; schlankere Formen im Umriß, bewegtes Knorpel-, Roll- und Kartuschenwerk.

Edm. Bouchardon (1698—1762): Livre de vases mit ausgesprochen flüssigen Barockformen.

Germain (um 1730): Livre de Differents Ornement Pour la Décoration des Églises; Armleuchter, Hängeleuchter, alle Form ist aufgelöst in Roll- und Knorpelwerk.

Jacques François Saly (1717—1776) sticht 1746 eine Folge von 30 Bl. Vasen in schweren italienischen Formen; Laubgirlanden, Sirenen, Sphinxe, sich hinräkelnde Wassergötter, tiefgehöhlte Kannelierungen kehren wieder.

Jean Baptist Pierre, 1713—1789, veröffentlicht 1749: „Sei Vasi" von ähnlichem schwülem Charakter.

Louis Joseph Le Lorrain, 1715—1760: Raccolta di Vasi, 1752.

Jacques Beauvais, Livre de Vases, 1760, Paris; hier erscheinen ausgesprochen klassische Formen: glatte Gesimse, strenge, geradlinige Umrisse, die Lorbeergirlanden in fester, regelmäßiger Fassung. Mäander, Medaillons, Triglyphen.

Joseph Marie Vien, 1716—1809: Suite de Vases Composée dans le Goût de l'Antique, Paris 1760.

Percenet, Recueil de Vases, Paris 1761.

Ennemond Alexander Petitot: Suite des Vases Tirée du Cabinet de Monsieur du Tillot, gestochen nach den Zeichnungen des Petitot von Benigno Bossi, Parma 1764.

Jean François Forty (um 1770—1780): Oeuvres D'Orfevrerie. Sehr wichtige Sammlung von kirchlichen Geräten, Leuchtern, Kelchen, Ciborien, wenngleich in den Grundformen Regence, so zeigen sie doch starke Rokokoelemente lebendig. Von demselben Forty ein „Projet de Deux Toilettes", das entschieden feinere, ausgesprochene Regenceformen zeigt.

Mothey: Vases Antiques, 1767,

Juillet: Cayers de differens vazes, 1768,

M. de Fontanieu: Collection de Vases, 1770,

Louis Felix La Rue, 1718—1763: Suite de Vases etc. Dans le goût antique. Veröffentlicht Paris 1772—1775.

La Londe, Paris um 1780: Ouvrage utile à l'Art de l'Orfevrerie; enthält eine große Zahl von Leuchtern, Standuhren, Salzfässern, Schüsseln und Bowlen im strengsten, elegantesten Regence.

Vinsac. 8 Hefte von Metallgefäßen, Aufsätzen, Suppenschüsseln, Leuchtern, gleichfalls um 1780, eine Fülle zartester einfacher Regencemotive darbietend.

Endlich der Katalog des Chopin: Fabrique de Lampes, Lustres, Bronzes, der in Paris um 1800—1810 erschien; gibt zahlreiche Beispiele des klassizistischen Geschmacks, der einfache Formen will, in der Ornamentik strenge Palmettenfriese bevorzugt.

Seit der Renaissance bewegte sich jeder künstlerische Fortschritt in der Richtung einer plastischen Gestaltung und ihrer Beziehung zur umgebenden Räumlichkeit.

Wie die Gotik den unendlichen Raum über den Häuptern der Menschheit erobert hatte, so waren seit dem 16. Jahrhundert alle Mittel auf die Verkörperung der räumlichen Anschauung und ihrer Verquickung mit plastischen Elementen gerichtet.

Die Antike war in ihrer plastischen Fähigkeit der Renaissance zu Hilfe gekommen. Die neue Zeit umgab die antikischen Elemente mit einer lebensfähigen Raumatmosphäre und den Elementen einer räumlichen Anschauung.

Das 17. Jahrhundert kam zu einer stärkeren malerischen und bildmäßigen Auffassung.

Das 18. Jahrhundert war die Epoche der plastischen Eleganz in ihrer höchsten malerischen Verfeinerung.

Barock und Rokoko haben in Frankreich den Glanz des Materials in höchster Potenz zu steigern vermocht, Schnörkel und Rocaillewerk waren in ihren mannigfaltigen Reliefwirkungen dem malerischen Glanz

des Goldes überaus günstig. Die naturalistischen Motive des Muschelwerkes, der Früchte und Blumen spiegeln den Glanz des Goldes mit der Üppigkeit der Natur selbst wider.

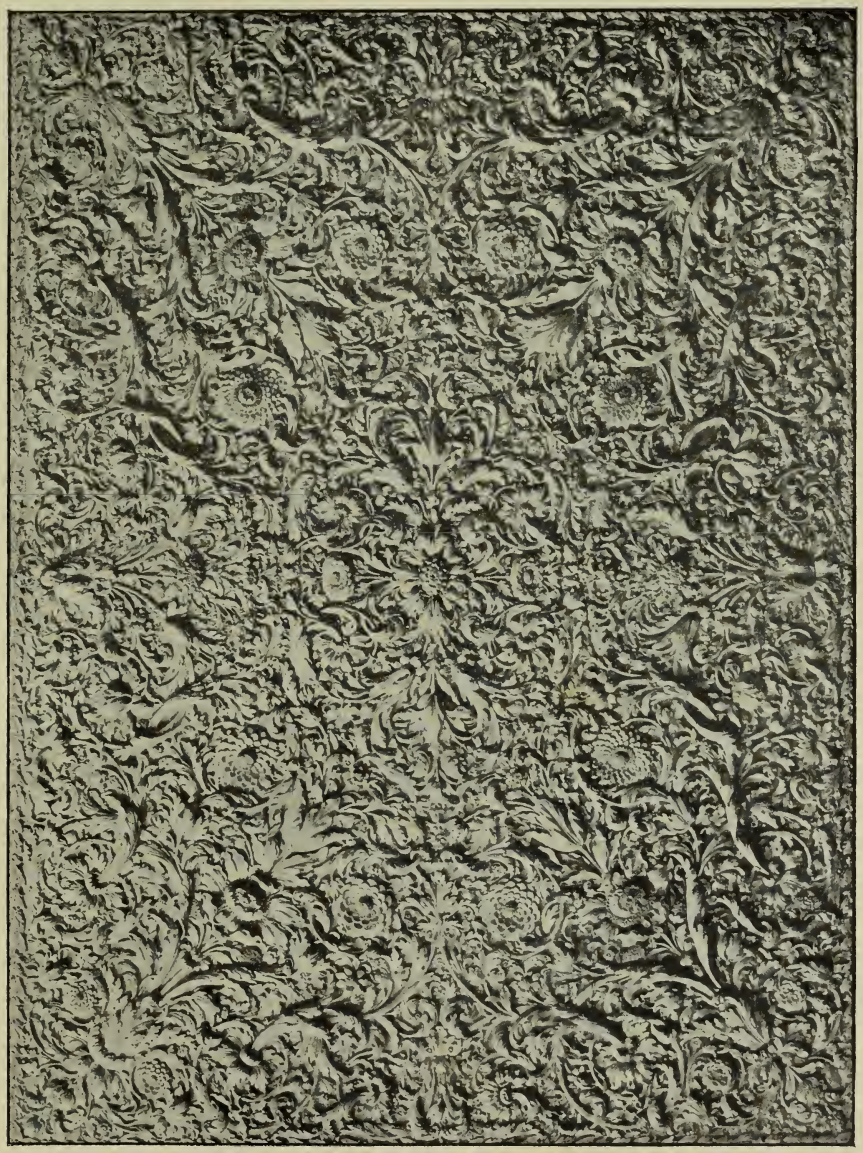


Fig. 324. Kasten im Louvre. S. 374.

Die Prunkstücke der französischen Goldschmiede des 17. und 18. Jahrhunderts bedeuten die höchste Steigerung im Glanze der großen Hofhaltungen. Sie bilden die Hauptmomente der raffiniertesten künstlerischen Forderungen und ihrer üppigsten Prachtentfaltung. In ihrer Be-

stimmung für weltliche Herrscher sind sie eine einzigartige Erscheinung in der Geschichte der Goldschmiedekunst, die an Prachtentfaltung nur in der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. und 13. ein Analogon findet.

Der Stil Ludwigs XIV. ist das Ergebnis einer Verarbeitung eigener und fremder Auffassung, besonders italienischer und vlämischer Elemente.

Fig. 325. Leuchter in Berlin. S. 374.

Die starke Hinneigung zu naturalistischen Bildungen und die Fähigkeit, in malerischen Ausdrucksmitteln die Natur wiederzugeben, kommt in der Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts in der Durchbildung des natürlichen Wachstumes von Blumen und Blattranken zum Ausdruck, die sich aus dem antiken Akanthusblattwerk der Renaissance entwickelt haben.

Eine Kassette im Louvre, aus dem Besitz der Königin Anna von 1650, ist ganz mit Blumen bedeckt, die, in Gold gegossen und geschnitten, einen flimmernden Reichtum malerischen Glanzes erzeugen (Fig. 324, S. 373).

Die Blüte der niederländischen Malerei kommt auch in der Goldschmiedekunst in der Wahl der Motive aufs stärkste zum Ausdruck. Figürliche Szenen werden der Malerei entnommen und in Silber nachgebildet, so Figuren, wie Kinder, Männer mit Körben und Gestalten des Alltags, die als Vorläufer des Porzellans und der graziöseren Kunst des französischen Rokoko gelten können.

Die Anlehnung an die Antike brachte die Fähigkeit der plastischen Gestaltung, alles jedoch scheint neu belebt von einer größeren Grazie, von einem stärkeren Impuls für das elegante Spiel der Formen und der ornamentalen Lebendigkeit (Fig. 325, S. 374). Der Reiz einer

gewissen Sinnlichkeit scheint in der Kunst Frankreichs, in der Kunst des Barock und Rokoko in seiner eigentlichen Form verkörpert.

Die neuen Ansprüche des Lebens und einer vornehmen Lebenskunst brachte den Goldschmiedewerkstätten neue Aufgaben. Das Bürgertum war zwar verarmt, dafür stellte jedoch der Hof umso größere Anforderungen. Das 18. Jahrhundert wurde erfinderisch in zahlreichen neuen Objekten des Luxus und einer raffinierten Lebensweise, die in formaler Beziehung ihren vollendeten charakteristischen Ausdruck fand. Die Erzeugnisse der französischen Kunst zeigen überall wiederkehrend eine stark gedrehte Form der Gefäßkörper, die in gewissem Sinn an die Drehung gotischer Pokale erinnert, hier jedoch gerade die entgegengesetzte Tendenz der plastisch räumlichen Wirkung einer gefälligen Rundung im Spiel des Lichtes anstrebte.

Das wichtigste Wirkungsmittel dieser Zeit war das Rocaillewerk, das besonders in Silber, wie auch in Porzellan den Reiz des Materiales aufs glänzendste hervorlockte. Um die koloristischen Reize des leuchtenden Materiales zu heben, färbte man durch Beizen und metallische Zusätze die Oberfläche des Goldes, indem man einzelne Stellen abdeckte und besonders behandelte. So bearbeitete man Blätter grünlich, die Blüten rötlich, andere Teile weißlich (Gold à quatre couleurs). Um das Leuchten des Metalles möglichst zu verstärken, wendet man bei Dosen und Uhren das Guillochieren an, das Gravieren mit Hilfe einer Maschine, die regelmäßige Linien in großer Feinheit aneinanderreiht.

Die französischen Silberarbeiten aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. sind ungemein selten. Die Einschmelzungen, für die der Staat drei Millionen gelöst hat (nach Maze-Sencier), sind allzu gründlich vorgenommen worden. Auf den verschiedensten Ausstellungen sind nennenswerte Stücke nicht erschienen (vergl. A. Rosenberg, Kunstgewerbeblatt, 1887).

1689 läßt Ludwig XIV. das meiste Gold- und Silbergerät einschmelzen, um Gelder für die Verteidigung flüssig zu machen; das Dekret erklärt: Le roi veut que dans tout son royaume on fasse fondre et porter à la Monnoie toute l'argenterie qui servoit dans les chambres, comme miroirs, chenets, girandoles et toutes sortes de vases, et pour en donner l'exemple, il fait fondre toute sa belle argenterie . . . il fait fondre même les filigrans; les toilettes de toutes les dames seront fondues aussi, sans en excepter celle de madame la Dauphine. 1709, während des spanischen Erbfolgekrieges, erfolgt eine zweite Requisition; 1759, während des Siebenjährigen Krieges, eine dritte außerordentliche, der das silberne Gerät des Hochaltars der Notre Dame von 1678 zum Opfer fiel.

Nach Le Bruns Zeichnungen arbeiteten die Goldschmiede Claude de Villers und Sohn, Alexis Loir und Dutel; ihre Arbeiten wurden 1689 und 1690 alle eingeschmolzen (vergl. Jouin, Charles Le Brun, 1889, S. 163).

Kunde von den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst in der „Manufacture des Gobelins“ im Louvre von 1663—1690 gibt das l'Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV. (veröffentlicht von M. Jules Guiffrey, Paris 1885—1886). Colbert ließ hier zahlreiche Kandelaber, Tischgestelle, Vasen, Umkleidungen für die Orangenbäume für Versailles fertigen.

Von den Silberarbeiten für Versailles ist nichts erhalten, eine Anschauung der Formenwelt jener Tage vermitteln uns die Vasen in Bronzeguß von Claude Ballin, die Bronzegruppen der Gebrüder Keller (1690), die Bleireliefs in der Nymphengrotte von Girardon (1670), die bronzenen Wasserbecken mit stützenden Putten des Lerambert (1670), die Bleigruppen von Tubi und Le Hongre, aus späterer Zeit die Bleiskulpturen Bouchardons (1739), Lemoyne (1740), Hardy (1710); in vergoldetem Blei sind die Gruppen auf dem Bassin der Latona von den Brüdern Marsy (1668—1671). (Vergl. die zahlreichen Ornamentstiche P. Jessen, den Katalog der Berliner Ornamentstichsammlung.)

Keineswegs ist bei den zahllos entworfenen Gefäßstichen immer an Ausführung gedacht. Viele entspringen überhaupt nur der Zeichenlust und dem Phantasieüberschwang, die Sammelfreude des Publikums an diesen Sachen kam dem entgegen. Die ganz sinnlosen, verschnörkelten Gebilde, Spielereien ausgelassener Laune, sind in ausgeführten Objekten nicht zu finden, häufig überhaupt undenkbar.

Das Wildeste leisten die Augsburger Stecher und Goldschmiede.

In Frankreich kommt der Schwulst nur kurze Zeit, in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, zur Herrschaft. Hier ist es vor allem die Einwirkung des Juste Aurèle Meissonier († 1750), der den Pozzo- und Borroministil in der Dekoration einbürgert; die elegante, formstrenge und korrekte Richtung des Louis quatorze wird von dem schweren, übermächtigen italienisch-römischen Barock mitgerissen. Verschwommenheit, Formlosigkeit sind häufig. Naturalistische Ornamentmotive, wie Rocaillewerk, Muscheln, Akanthusblätter mit Knollen und mächtigen Ausschnitten, treten in den Vorlagen für Goldschmiede auf. Ausgeführte Werke aber bleiben doch meist graziös und übertreiben das Italienische selten. Das Grotten- und Tropfsteinwerk beobachtet man häufiger an den Marmorvasen, allerdings auch an den bronzenen. Die Formen verwischen hier die Unterschiede des Materials. Man kann zweifeln bei einzelnen Vasenbüchern, ob sie als Vorlagen für Marmor, Stein oder Metall gedacht sind. Klassische Formen bereits 1760 im Livre De Vases des Jacques Beauvais. In demselben Jahre erscheint von Joseph M. Vien eine Folge von Vasen „dans le Gout de l'Antique“. Doch ist die Steinmetzkunst hier sicher der Goldschmiedekunst vorausgegangen.

Zu den Hauptmeistern der französischen Goldschmiedekunst zählen:

Pierre Germain, geb. 1645, Sohn des Goldschmieds François Germain, 1669 Meister, stirbt 1684. Er wird durch den Minister Colbert mit Ludwig XIV. bekannt, für den er zahlreiche, nur urkundlich bekannte Goldarbeiten fertigt. Ein Leuchter, im dekorativen Geschmack der Bérain, Le Pautre, Marot, ist in einer (vielleicht eigenhändigen) Zeichnung erhalten (Koll. Beurdeley).

Dann Thomas Germain, Sohn des Pierre G. (lebte 1748), lernt bei François Vincent, bei dem Maler Boulongne, geht 1688 nach Rom auf Louvois' Veranlassung, arbeitet für die Jesuiten an den Silberwerken des Ignatiusaltars für den Gesù; für Cosimo III. von Toskana Reliefs in Florenz (nichts erhalten), kehrt 1706 nach Paris zurück, wird 1720 Meister, schmiedet eine Anzahl kirchliches Geräte und Monstranzen, wird 1723 orfèvre du roi, für dessen Hof und Familie er zahllose Ziergeräte schafft (z. B. 1742 das Geschenk Ludwigs XV. an den Sultan Mahomed I.). Er ist auch für den portugiesischen Hof tätig (einzelnes in Lissabon erhalten). In den Jahren 1747—1748 fertigt er die Toilette für die (Dauphine) Kronprinzessin Maria Josepha von Sachsen; 1748 zwei Leuchter für den König, zu denen die Zeichnungen erhalten sind (bei Baron Jérome Pichon); ein Entwurf für den goldenen Degen des Dauphin (1734) ist in der Collection des Archives nationales. Von 1740 bis zu seinem Tode arbeitete Thomas an dem silbernen Hängeleuchter, Geschenk der Stadt Paris für die Abtei der hl. Genovefa; auch er ist nur in Entwürfen des Künstlers (Archives nationales) auf uns gekommen. Eine Anzahl von Entwürfen zu Metallgeräten wird von Paignon Dijonval in seinem Katalog dem Künstler zugeschrieben.

Werke: Teller in vergoldetem Silber (Koll. Demidoff), dat. 1733. Zwei Leuchter von 1737 bei Baron Pichon. Leuchter in vergoldetem Silber (Kat. der Sammlung Pichon, Nr. 60). Karaffe aus Jaspis (Kat. der vente Hamilton 488), 1734.

François Thomas Germain, geb. 1726 als Sohn des Thomas G., vollendet nach dem Tode des Vaters dessen Werke; arbeitet für die Familie des Königs und des Dauphin, für den König von Polen, 1760 für den russischen Hof, für den König von Portugal; stirbt 1791.

Werke: Von den zahlreichen Bestecken hat sich nur die Wiederholung eines Modelles (Sammlung Pichon) erhalten. Ferner zwei Leuchter (Nr. 65 der Coll. Eudel).

1760—1766 arbeitet er im Auftrage der Kaiserin Elisabeth von Rußland als Geschenk für den Fürsten Soltikoff, Sieger bei Kunersdorf, drei Tafelaufsätze aus Silber, Hauptstücke der französischen Goldschmiedkunst, jetzt im Besitz des Kaisers von Rußland (Fig. 326 f., S. 378 f.). Schon die Motive, „Bacchus und Amor", die „Jugend der Komödie" und das „Erwachen der Liebe", deuten das Empfindungsleben einer Zeit an, die

in formaler Beziehung in der Zierlichkeit der Bewegung, der Feinheit der Modellierung eine neue künstlerische Äußerung geschaffen hat. Die weiche Durchbildung des Körperlichen wie die fein geschwungene Gestaltung des Sockels erhöhen den Reiz des Malerischen.

Weiter sind zu nennen: zwei Salzfäßchen für Kaiserin Elisabeth, im Palais von Gatchino, 1762, ein Spiegel mit ziselierter Rocaille- und Girlandenumrahmung, Schloß Peterhof, ein Service im Winterpalais,

Fig. 326. Tafelaufsatz in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 377.

genannt „service de Paris", von 1759 (Fig. 328, S. 380), in fein geschwungener Gestaltung des Körpers und der Platte und mit einer bewegten plastischen Gruppe auf dem Deckel. Deckel und Platte des Services sind gerillt und entzünden so den Lichtglanz in stärkster Potenz. Von überaus fein profilierter Durchbildung ist die Silhouette der Leuchter des Services und ihre Belebung durch Blattwerk (Fig. 329, S. 381); ferner: zwei silberne Suppenschüsseln im Besitz des russischen Kaisers; ein Toilettenservice in vergoldetem Silber. Zahllose Werke, auch aus der Werkstatt,

im Besitz des Königs von Portugal: Toilettengegenstände, Leuchter, Suppenschüsseln, Bowlen, Tafelaufsätze, Gewürzfäßchen, Kaffee-, Tee-, Schokoladengeschirre (abgebildet bei Bapst, Les Germain S. 138—150), ein Leuchter bei Baron Pichon, zwei Ölflaschen bei Marquis Galard, 1773.

Es folgt Pierre Germain II., genannt Le Romain, geb. 1716, starb 1783, wird 1744 Meister. 1748 veröffentlicht er „Elements d'orfèvrerie" (2 Teile 4°, Kölner Ornamentstichsammlung 140). 1765 fertigt

Fig. 327. Tafelaufsatz in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 377.

er mit Chancelier zusammen die silbervergoldete Toilette für die Prinzessin von Asturien nach den Entwürfen von Jean Jacques Caffieri, Hofbildhauer und Ziseleur (1725—1792), die nicht erhalten ist. Die Geräte aller Art, auf 100 Blatt seiner „Elements", bewegen sich in feinen gemäßigten Rokokoformen, Kartuschen, Roll- und Akanthusblattwerk, die gewundenen Formen sind spärlicher verwendet, bei zierlicher Haltung im ganzen läßt sich eine Neigung zu klaren, ruhigen, naturgemäßen Bildungen nicht verkennen.

Die Zunft (L'Orfèvrerie-Joyaillerie) war angesehen, viele Mitglieder wohnten um den Louvre und auf dem Quai des Orfèvres beisammen.

Pierre Germain II. war z. B. Altmeister der Gilde und zugleich Mitglied der Universität; bei seinem Tode hält die Zunft ein feierliches Hochamt. Um 1700 zählt sie 300 Meister, die Lehrzeit dauert 8 Jahr, die Meisterschaft kostet 1350 Lire. 1647 und 1651 läßt die Gilde bei Le Brun selbst Altarbilder für Notre Dame malen.

1700 erläßt Ludwig XIV. ein Edikt, um dem überschwenglichen Prunk eine Grenze zu setzen; es wird dem Goldschmied untersagt, größere

Fig. 328. Service in Petersburg (nach de Foelkersam, Invent. des Palais Impériaux). S. 378.

Schmuckstücke und Möbel zu fertigen; jeder Gegenstand unterliegt der Prüfung der Behörde.

Als Auszeichnung empfing der Meister den Titel: Orfèvre du roi und erhielt eine Wohnung im Louvre angewiesen, so Pierre Germain I. von Colbert im Jahre 1679; nach seinem Tode durfte die Witwe mit ihren Kindern noch einige Zeit wohnen bleiben; ebenso Thomas Germain 1723; dessen Sohn François Thomas Germain im Jahre 1748 durch Erlaß Ludwigs XV.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Betrieb enorm. François Thomas Germain arbeitet an 3000 Bestellungen jedes Jahr, der russische, portugiesische, polnische Hof, große Herren des Auslandes bestellen bei ihm. Die Zahl seiner Gesellen beläuft sich auf 80, er lebte auf großem Fuße, gerät aber 1756 in Bankerott, verliert die Künstlerwohnung im Louvre; trotz mehrerer Eingaben an Ludwig XVI. kann er sie nicht

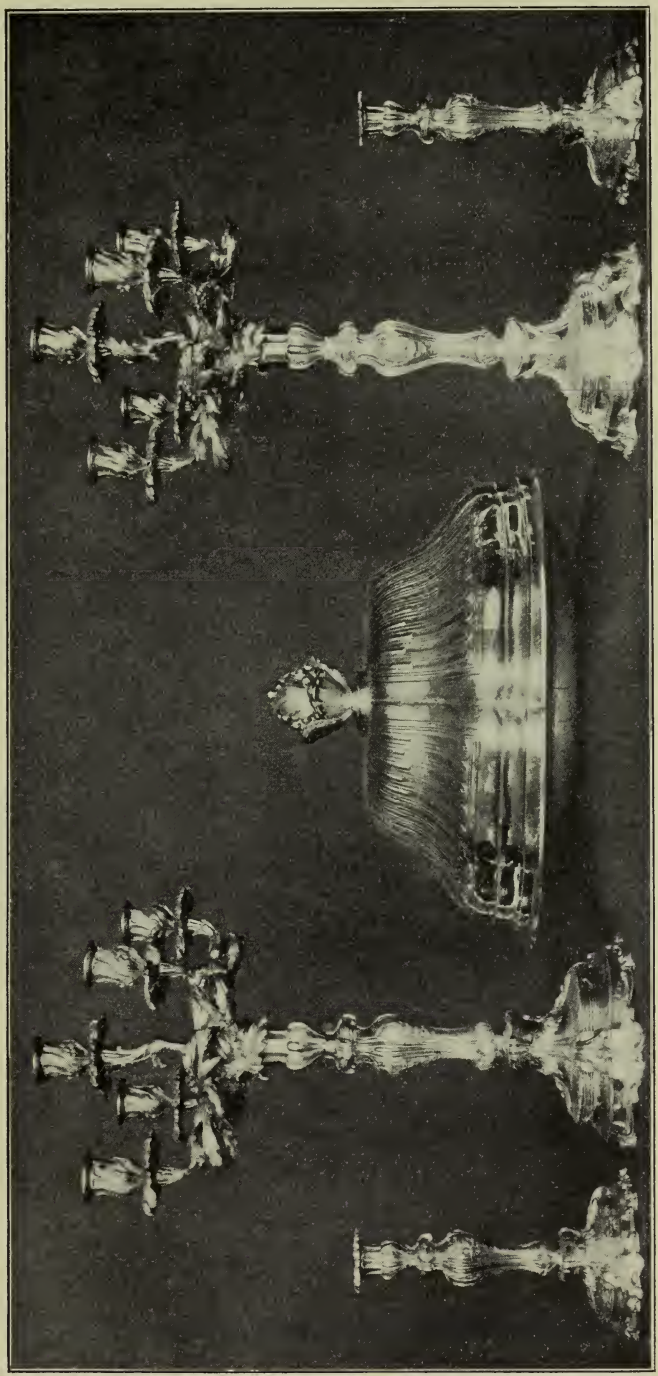


Fig. 329. Leuchter in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 378.

wiedererlangen; in einer derselben heißt es: „il a eu le bonheur de mériter la faveur du roi, l'estime, la confiance des grands de l'État et des princes et seigneurs étrangers, et de tout le public; son nom étoit connu et célèbre dans tout l'univers, il y a peu de princes étrangers, qui ne lui aient fait des commandes considérables."

Vergl.: Les Orfèvres de Paris en 1700. Procès Verbaux de Visites et Déclarations Publiés. Par J. J. Guiffrey, Paris 1879.

Fig. 330. Kanne im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 383.

Catalogue de l'Argenterie Ancienne Appartenant a M. Le Baron J. P(ichon), Paris 1878. Hierzu Tafelwerk: Représentation de quelques Pièces D'Orfèvrerie Ancienne taisant partie de la collection De M. Le Baron J. P(ichon).

Bapst: Etudes sur L'Orfèvrerie Française au XVIII. siècle. Les Germain, Orfèvres Sculpteurs du Roy. Paris-London 1887.

60 Planches D'Orfèvrerie de la Collection de Paul Eudel (pour faire Suite aux Éléments d'Orfèvrerie par Pierre Germain), in Paris 1884.

M. P. Mantz, Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française. Gazette des beaux arts 1re periode, Bd. 10, S. 137.

Das Rokoko Louis' XV. war die höchste Steigerung der Anlehnung an naturalistische Bildungen, wie sie in bizarren Felsformationen (le roc = der Felsen, und Muschelwerk) zum Ausdruck kam (Fig. 330, S. 382). Über den Körper dieser Kanne (um 1760) ziehen sich Blütenzweige, die wie in der Malerei im Luftraume des silbernen Hintergrundes zu

Fig. 331. Terrine in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 383. 1768/70 P. Charvel

schweben scheinen. Hierin äußert sich deutlich der starke Einfluß der bildmäßigen Anschauung auch für die Kunst des Edelmetalles. Der Stil Ludwigs XVI. brachte in diese malerische Anschauung des Rokoko wieder das straffere architektonische Prinzip der Antike.

Zwei Terrinen im Besitze des russischen Hofes, Arbeiten des François Thomas Germain von 1758—1759 und des Paul Charvel, Paris, von 1768—1770, zeigen den Wandel der Anschauung besonders deutlich (Fig. 328 und Fig. 331). Auf der einen Seite ist in der Gesamtform die geschwungene und bewegte Linie vorherrschend, auf der anderen eine starre

Ruhe, die auch inhaltlich im Wechsel der Motive (Gruppe des Deckels) in geistreicher Weise zum Ausdruck kommt. Die Gesamtstimmung der Zeit scheint eine andere geworden. Die übersprudelnde Lebensfreude ist einer ernsten Auffassung gewichen. In die künstlerische Formenwelt übersetzt, bedeutet dies für die Folge eine Bevorzugung der strengen und monumentaleren antikischen Anschauung (Fig. 332, S. 384). Arbeiten des Robert Joseph Auguste, Paris 1778—1779, deuten in der antikischen Behandlung den Übergang an. Aus der gleichen Zeit stammt eine Kaffee-

Fig. 332. Terrine in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 384.

kanne (Fig. 333, S. 385) mit dem Wappen von Navarra, von Franc Joubert, Paris, die in ihrer einfachen Gestaltung und flachen Behandlung den antiken Sinn für den Glanz des Materials am besten verkörpert. Im Besitze des russischen Hofes befindet sich ein Service des Antoine Boullier von 1782—1784, dessen Aufbau schon völlig mit antikischem Rankenwerk aus Akanthus, Blattfriesen und Lorbeerkränzen umzogen ist (Fig. 334 f., S. 386). Jede geschwungene Linie am Fuß oder Henkel ist hier vermieden.

Die Goldschmiedekunst Frankreichs in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts pflegt die Überlieferungen der Regence und des Stil Napoleon (Empire) fort, stärker und bewußter als diese noch auf die

Antike zurückgreifend; strenge, fast kalte Formen ausprägend in der Art der Schinkelschen Architektur in Deutschland. Die zahlreichen Erzeugnisse waren ausgestellt im Louvre 1819, eine Veröffentlichung der Gegenstände in dünner Umrißzeichnung geschah unter dem Namen: Modèles d'Orfèvrerie Choisies A L'Exposition au Louvre 1819. (Cahier, Odiot [Fig. 336, S. 387], Legay sind die meistgenannten Künstler.) (Vergl. E. Leisching, Die Ausstellung von alten Gold- und Silberschmiedearbeiten im K. K. Österreich. Museum. Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1907.)

Fig. 333. Kanne im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. S. 384.

Deutschland.

Die Ornamentstiche.

Daniel Mignot, Augsburg, gab mehrere Folgen von Anhängern, Schwarzornamenten, Agraffen, datiert 1593, 1595, 1596, meist mit Schweifwerk durchbrochenem Linienwerk, Grotesken heraus.

Emil Birckenhulz, Frankfurt a. M. um 1600: Folgen von Vorlagen für Füllungen, Schalenränder, meist Schweifgrotesken; Anhänger, Schmucksträuße, Agraffen, 6 Bl. Besteckscheiden unter dem Titel: Varii Generis Opera Aurifabris Necessaria.

Hieronymus Bang und Theodor Bang in Nürnberg: Becherränder und Randornamente mit Rollwerk, Blumenranken, Grotesken.

Heinrich Ullrich, Nürnberg 1572—1621: Dosendeckel, 1602.

Lucas Kilian, Augsburg 1579—1637. Die Goldschmidskunst und Vornehmsten Operationen Derselben. 1. Schmeltzen. 2. Probieren. 3. Hamerarbeit. 4. Pontzenarbeit. 5. Verguldten. 6. Aussbraitten. 7. Gratzmachen. Die aich Ingoldschmid dienlich, artigen Kindlfiguren, benebst Kunstreichen Zier-einfassungen vorgestellt, Augspurg, 1606.

Daniel Zech von Augsburg: Folge von 24 Bl. Ziermotive von Geräte in Punzenstich, von 1615; Fruchtgebinde.

Fig. 334. Service in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 384.

Fig. 335. Service in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 384.

Georg Hauer: Breslische Schotzenkleinoth, welche die Schützenkönige tragen, kontrafeiet durch G. H., Malern und bestalten Zeugschreiber (nach 1613); hier erscheinen abgebildet zahlreiche Medaillen und Ehren-

ketten, die gestifteten Trinkgeschirre, darunter einige Vasen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Stil des Zan, Flindt, von großer Wichtigkeit.

Matheus Merian, Frankfurt 1593—1660, gab 1616 eine Folge von Querfüllungen mit Grotesken heraus;

Fig. 336. Kanne in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 385.

Andreas Gentzsch, Augsburg: Spitzenbüchle, leicht undt mit wenig müh, auff gemeine Arbeit, Gold-Schmiden und anderen Handwerckern nutzlich zu gebrauchen, 1617;

Johann Heels Goldtschmidts-Büchlein, Nürnberg (6 Bl.); von demselben eine Folge von Querfüllungen, datiert 1664;

Joh. Conrad Reutimann (um 1675): Ein Neues Büchlein Mitt Frantzösischem Laubwerk, Augsburg. Ferner:

Ein Neuwes Buch von underschidliche Früchten für die Silber Arbeiter, Augsburg, bei Jeremias Wolf. Ornamente von Frucht- und Gemüsebündeln.

Friedrich Jac. Morisson (um 1690): Unterschiedliche neue Inventionen, von Geschmuckh, Zierathen und Galanterien, bei Joh. Andr. Pfeffel in Wien, Fortsetzung bei Jer. Wolff, Augsburg, hierin meist aus Perlen (mit Ranken- und Schleifenfassung) zusammengesetzte Ornamente;

David Baumann: Ein neues Buch von allerhand Gold-Arbeit, verl. und hrg. v. J. Fr. Leopold 1695, mit Perlenschmuck in preziöser, detaillirter, kleinlicher Anordnung.

Wolf. Hieron. Bömmel: Neu-ersonnene Goldschmieds Grillen, verlegt bei J. Chr. Weigel in Nürnberg; um 1700. Wirklich Grillen: Tiere, Menschen, Blumen aus Akanthusgerank zusammengesetzt, zu Anhängern bestimmt, wirken sie alle sehr spielerisch und virtuos; wichtig ist das letzte Blatt wegen Abbildung von Goldschmiedswerkzeugen.

Veröffentlichungen von Kirchenschätzen, wie die Heiligtumsbücher von Halle u. s. w. sind ohne großen künstlerischen Wert: sie galten mehr als Erinnerungszeichen für die Wallfahrer:

So von Octavianus Lader: Historia und Wunderzeichen deß Sacraments in dem Gottshaus beym H. Creutz in Augspurg ... sampt den H. reliquien (131 Kupfer), Ausgsburg 1625. Bernardus Hertfelder: Basilika S. S. Udalrici et Afrae, Augsburg 1627, mit Zeichnungen der Altargeräte und Reliquiarien von Mathias Kager.

Leonhard Heckenauer, Neues sehr dienstliches Goldschmidtsbuch (Geridon, Cron- und Wandleuchter); Verlag Kolb in Augsburg, um 1690 bis 1700. Leuchter und Ampeln sind hier in bewegtem italienischen Rokokogeschmack mit Rollwerk und wellig geschwungenen krausgeränderten Akanthusblattfüllungen ausgestaltet.

Die Tätigkeit in Augsburg scheint in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr stark gewesen zu sein. Es erscheinen als Verleger besonders Johann Jakob Baumgartner und Jeremias Wolff, als Stecher vor allem Friedrich Leopold und Hieronymus Sperling. Nach 1750 erlischt die Tätigkeit mehr und mehr. Größere Vorlagenbücher verschwinden fast ganz.

Zu erwähnen sind besonders in Augsburg:

Johann Erhard Heigle: Gantz neue Erfindungen unterschiedlicher Arten von Servicen, 1721;

Joh. Jac. Baumgartner: Neue Inventionen von Kirchen- und Tafel-Arbeit, vor allem Leuchter und Ampeln;

Antonius Gutwein: Neu-Eröffnetes Theatrum, 3 Theile. (Erster Theil: Allerhand raren Zeichnungen von Goldschmidsarbeit alß Weihbrunnen-Kessel, Kelch, Ciboria, Opferbeckelen, Altar-Leichter, Ampeln, Rauchfaß u. Schifflen.) 1729;

Jeremias Wachsmuth: Vases ou Burettes à la moderne. Ziervasen mit barockem Schnörkelwerk überladen.

Joh. Baur veröffentlicht um die Mitte des Jahrhunderts mehrere Stichfolgen von Tischgefäßen, die das Höchste an verschnörkelten Muschel- und Knorpelornamenten darbieten.

Mart. Engelbrecht (1684—1756): Allerhand Neu façonierte Galanterie Arbeit.

Franz Xaver Habermann (um 1750): Folgen von Monstranzen, Leuchtern, Vasen; Desseins de diverses pièces d'argenterie. Vorstellung verschiedener Stücke von Gold u. Silber nach dem neuesten Geschmack, welche in den Silbergewölben in Augsburg und auf den Frankfurter, Leipziger und andern Messen zu haben sind. In dem letzteren Werk, das vorwiegend Leuchter, Monstranzen und Kaffeekannen enthält, erscheinen die einfachen Regenceformen der französischen Goldschmiedekunst; doppelt merkwürdig, weil gerade Habermann auch in seinen Ornament- und Möbelwerken sonst im wildesten Rokoko (Flechten, flüssiger Teig, Felsen erscheinen an den Vasen) arbeitet.

Joh. Leonhard Wuest: Geaezt oder Geschnittene Gallanteries, Augsb. bei Jer. Wolff, um 1720—30, und: Schneid und Etz-Büchlein; darin Dosen, Degengriffe, Fläschchen mit zierlichem grottesken Schwarzornament untermischt mit feinem Bandornament.

Jos. Friedr. Leopold, Augsburg: Nouveaux Desseins Pour Tabatieres, 1710; Joh. Christ. Weigel stach die Folge im Gegensinne unter der Bezeichnung: Neue invention oder entwurff von Schnupftoback-Dosen.

Paul Decker 1677—1713: Neues Groteschgen-Werk vor Goldschmidt Glaßschneider und andere Künstler bei Weigel und: Neues sehr dienliches Goldschmids-Büchlein darinnen unterschiedliche Arten von Taback und Poudre Bichsen ...

Die Ornamentik mit dünnen symmetrischen Grotesken, Ranken, Girlanden, Fruchtkörben, stehenden Frauengestalten ist dem Louis Quatorze abgesehen, aber sehr roh und flüchtig; hauptsächliche Gegenstände: Dosen, Riechfläschchen, Uhrdeckel, Tabatieren.

Joh. Jac. Baumgartner, Augsburg, um 1720—30: Gantz Neue Inventionen von Rauch und Schnupff Toback Dosen Stockknöff u. s. w.

Joh. Georg Hertel gibt in Augsburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Folge von Agraffen und Anhängern heraus, ganz aus Perlen in Ranken- und Schleifenfassung bestehend, im Geschmack spielerisch und kleinlich (um 1750).

Abraham Drentwett, Augsburg, 1696—1735: Inventiones von unterschidlich nützlicher Silber-Arbeit allen Goldschmiden u. s. w. zu dienst und nuzen, Augsburg bei Jeremias Wolff; für uns sind die Leuchter von Interesse. Dann: Unterschiedlich Augspurgische Goldtschmidts-Arbeit in

2 Teilen; hier sind die Spiegelrahmen, Becken und Vasen zwar in den schweren Motiven des französischen und italienischen Barock ausgestattet, wie Roll-Muschelwerk, Hermen, Karyatiden, bewegte Leiber, Girlanden, es fehlt aber an jeder Wucht und Zügigkeit; alles erscheint zusammengestückt im schnörkelhaft-schwülstigen Geschmack. Ein Service im Besitze des russischen Hofes.

In Nürnberg:

Hieronymus Bölmann: Neu inventirte Wand- und andere Leuchter für Goldschmid (um 1730).

Caspar Gottlieb Eisler: Verschiedene neue Inventionen, vor Goldarbeiter und andere Künstler, außerdem mehrere Folgen von Geräten: Kaffee- und Teegeschirr, Pokale, Becher, Schüsseln, Schmuckkästen u. s. w. Neu inventierte Wand-Leuchter; auch Eisler gibt den Augsburgern an Schwülstigkeit nichts nach; Kaffeekannen und Schreibzeuge scheinen von wilder Bewegung ergriffen zu sein; Muschelwerk verschlingt alle einfache Form.

In Nürnberg verlegen Joh. Christoph Weigel, nachher seine Witwe, und Joh. Trautner.

(Vergl. Nürnberger Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts von R. Bergan, Wartburg 1881, S. 76. Die Familie Krug.)

Arbeiten und Meister.

Das 17. Jahrhundert brachte der deutschen Kunst der Edelmetalle große ungefüge Formen, die dem kleinbürgerlichen Geschmack der Zeit entsprachen. In unzähligen Mengen erhalten sind große zylindrische Deckelhumpen mit reichem Blumengerank, häufig in durchbrochener Arbeit, überzogen. Aus diesen ornamental behandelten Arbeiten vollzog sich allmählich ein Umschwung zur formalen Gestaltung des Rokoko und seiner mehr gewundenen Formengebung. So (Fig. 337, S. 391) bei zwei Kannen, die eine von L. Biller, Augsburg, die andere von einem Meister NS, Danzig um 1710. Eine größere Gruppe dieser Arbeiten befindet sich in der Sammlung Moßler des Berliner Kunstgewerbemuseums. In der Zeit um 1700 sind besonders große ovale oder runde Platten aus getriebenem Silberblech mit breitem Rankenwerk und großen Blüten beliebt. Die Pokale mit zylindrischer Einschnürung erhalten sich bis ins 18. Jahrhundert. Der Körper ist hier mit Rokokovoluten und Rocaillen bedeckt; bei einem Pokale der Silberausstellung im Nationalmuseum zu Stockholm 1887, wie bei einem Augsburger Pokale im Besitze des Grafen zu Eltz in Eltville ist Griff und Fuß vollständig in Muschelwerk aufgelöst. Der Körper der Pokale im 18. Jahrhundert wird eingezogen; das Muschelornament umschnürt Landschaften und Embleme; Pokale einzelner Zünfte in Stuttgart, Waiblingen und Maulbronn (vergl. Silberausstellung in Stuttgart 1874).

Allmählich jedoch fordert das Luxusbedürfnis der Zeit andere Formen. Wie das Porzellan eine ganz neue Art des Lebens bedingte, so wird auch das Edelmetall zu Aufgaben herangezogen, die mit dem Porzellan in einer gewissen Wechselwirkung stehen. Die ersten Modelle zu Porzellangeschirr waren von Silber (um 1711). (Engelhardt, Biographie von J. F. Böttger, S. 411.) Eine silberne Terrine, Arbeit des Johannes Biller, Augsburg,

Fig. 337. Kannen in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 390.

Anfang 18. Jahrhunderts in der kgl. Silberkammer zu Dresden, ist das Modell einer Terrine des Sulkowskiservices (vergl. J. Lessing, Das Porzellangeschirrr Sulkowski, Kunstgewerbeblatt, 1888, S. 46). Das Silber wurde auch in späterer Zeit durch Porzellan nachgebildet (Zais, Höchster Manufaktur, S. 88); danach wurden 1760 Salzfässer und anderes Gerät „in Silberfaçon“ angefertigt. Andere Arbeiten von Biller, die für die neue Formenwelt besonders charakteristisch sind, befinden sich im Besitz des russischen Hofes (Fig. 338, S. 392).

Allmählich kam man auch in Deutschland unter Einfluß des Hofes zu einer kostbareren Umgestaltung des Luxusgerätes, besonders auf dem Gebiete der Kleinkunst.

Von einflußreicher Bedeutung für die deutsche Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts war der Dresdener Meister Johann Melchior Ding-

linger, der bekannte Hofgoldschmied Augusts des Starken. Er wurde am 26. Dezember 1664 zu Biberach an der Riß als Sohn eines Messerschmieds geboren. Über die Jahre seiner Ausbildung ist wenig bekannt. Nachdem er die Lehrzeit in seiner Vaterstadt durchgemacht, soll er sich nach Nürnberg und Augsburg gewandt, auch in Paris gearbeitet haben. Im

Fig. 338. Service in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 391.

Jahre 1693 wurde er als Meister in die Dresdener Goldschmiedeinnung aufgenommen und erregte sehr bald die Aufmerksamkeit Augusts des Starken, der ihm seine andauernde Gunst zuwandte und ihn im Jahre 1698 zum Hofgoldschmied ernannte. Als solcher hat er eine Anzahl von Werken geschaffen, deren hauptsächlichste fast vollzählig erhalten und im Grünen Gewölbe zu Dresden vereinigt sind (Fig. 339 ff., S. 393). Sie bilden den Urbegriff einer exotisch in koloristischer Beziehung äußerst gesteigerten Pracht. Neben dem goldenen, mit feinsten Emailmalereien und reichem Juwelenschmuck ausgestatteten Teeservice Augusts des Starken ist wohl das bekannteste und kostbarste „der Hofhalt des Großmoguls zu

Delhi". Es ist kein Relief, sondern es soll im kleinen eine getreue Darstellung von dem Leben und Treiben am Hofe des Großmoguls geben. Auf einer 1,3 Quadratmeter großen Silberplatte erheben sich die drei nach rückwärts aufsteigenden und durch Stufen mit Gitterwerk getrennten Höfe des Palastes. Sie sind nach den Seiten zu mit Nischen und Pavillons umgeben, unter dessen höchstem und kostbarstem der Mogul, umgeben von seinem Hofstaat und den Wachen, auf goldenem Throne sitzt. Die Stufen herauf steigen die Großen seines Reiches mit ihrem Gefolge und den Dienern, die die für den Herrscher bestimmten Geschenke tragen. Es sind 132 Figürchen in Gold und Schmelzwerk, die beliebig gruppiert werden können, das Ganze wohl eines jener Schaustücke, die, einer damaligen Sitte folgend, bei Banketten vor den Plätzen der fürstlichen Herrschaften aufgestellt wurden. An dem in den Jahren 1701 bis 1709 ausgeführten Werk ist die Darstellung des Figürlichen, die Kunstfertigkeit im Email- und Juwelenschmuck, die Mannigfaltigkeit der Phantasie wie die Sauberkeit der Ausführung erstaunlich. In künstlerischer Beziehung entsprangen diese Art Darstellungen aus der überwiegend malerischen Anschauung der Zeit. So entspricht die Gruppie-

Fig. 339. Aufsatz: Die Lebensfreuden in Dresden. (Phot. Bette.) S. 392.

rung der kleinen Statuetten der Komposition eines figurenreichen Bildes. Freilich kommt bei Arbeiten dieser Art weniger die künstlerische Gestaltung des Materials, als die Gestaltung einer Idee zur Geltung. Spielerischen

Fig. 340. Jaspispokal: Der Vogel Roch in Dresden. (Phot. Bette.) S. 392.

Einfällen und bizarren Launen eröffnete sich hier ein reiches Betätigungsfeld.

Um die Wahl der Motive dieser Darstellungen zu verstehen, ist es nötig, sich in die Vorliebe jener Zeit für alles Exotische, Fremdländische hineinzuversetzen. Durch die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien

waren Europa die Tore der asiatischen Reiche erschlossen worden. Alles drängte, einen Blick hinein tun zu dürfen. Die Berichte von Reisenden, die jene sagenhaften Länder besucht hatten, wurden mit höchstem Interesse gelesen. An ihren Schilderungen seltsamer Sitten, fabelhafter Reichtümer berauschte sich die Phantasie der Leser. So mögen auch die Berichte zweier Reisender über ihren Besuch am Hofe des Großmoguls Aureng-Zeb zu Delhi August den Starken, der selbst mit Vorliebe die

Fig. 341. Kaffeeservice in Dresden. (Phot. Bette.) S. 392.

Rolle eines exotischen Herrschers auf seinen Maskeraden spielte, zu dem Auftrag an Dinglinger veranlaßt haben. Dem gleichen Zeitgeschmack entspringt wohl auch die von Dinglinger oft beliebte Verarbeitung ausländischer Gesteinsarten, Achate, Jaspis, Nephrit, Onyx, ja selbst eines Naturproduktes wie Rhinozeroshorn. Eine aus letzterem Material geschnitze Karyatide stellt eine Mohrin dar. Auch die Figur des Elefanten wird mit Vorliebe verwendet, alles Äußerungen der exotischen Neigungen jener Zeit. Hand in Hand damit gingen damals: Wissensdurst, Forscherdrang und philosophisch-mystische Neigungen, und so versuchte denn auch Dinglinger, namentlich in seiner letzten Schaffensperiode, seinen

Arbeiten einen möglichst tiefgründigen, gelehrten Inhalt zu geben. So schuf er für die braunschweigische Kunstkammer den später verkauften und nun verschollenen Parnassus chymicus, einen zwei Ellen hohen Berg aus Silber, zu dem die Adepten hinaufpilgern, um den Stein der Weisen zu finden. Nichts an seinen Werken ist ohne tieferen Sinn oder symbolische Bedeutung.

Dinglinger starb im März 1731. In einem etwas überschwenglich klingenden Nachruf heißt es, „daß er gewiß ein Künstler gewesen, der seinesgleichen nicht gehabt, den Kaiser und Könige geehret, Fürsten geliebet, die Stadt bewundert, eine Zier unserer Zeiten, ein Wunder der Nachwelt“ (vergl. Sponsel, Johann Melchior Dinglinger und seine Werke. Dresden 1905).

Die unendliche Verfeinerung und Belebung des Farbensinnes, als eine Entdeckung des 18. Jahrhunderts, die Vorliebe für zartweiße, blaugraue und helle Töne in Innenausstattung und in der Malerei, selbst im Mobiliar und Wandfärbung führte auch zu einer neuen Verwendung der Vergoldung und Versilberung im Dekor der Wände und Möbel. Goldlinien, vergoldete Ornamente und Bronzeverzierung wurden durch den Glanz des Lichtes zu einer letzten Steigerung einer neuen Pracht. Die Möbel selbst werden, wenn möglich, in Silber ausgeführt. Am Ende des 17. Jahrhunderts führte man ganze Zimmerausstattungen in Silber aus. Im Berliner Schloß war das Orchester mit Silber beschlagen, eine Arbeit des Berliners Lieberkühn von 1739. Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ist von Christian Lieberkühn dem jüngeren ein silberner Kaminschirm von 1750 erhalten, der in seiner geschwungenen Rocailleeinfassung und stark naturalistisch gearbeiteten Blumen den Reiz des Materials hervorhebt (Fig. 342, S. 397).

Friedrich Wilhelm I. hatte eine besondere Passion für prunkvolles Silbermobiliar und Silbergerät. Auch für diese Arbeiten wurden noch Augsburger Silberschmiede zugezogen: Ludwig († 1746), Johann Biller († 1745), Philipp Jakob Drentwett († 1754). Eine Tischplatte in Silber getrieben mit Tanzszenen und feinem Rankenwerk, eine Arbeit des Augsburgers Albrecht Biller, befindet sich im königlichen Schloß zu Dresden. Die Tischplatten wurden in Holz geschnitzt und mit Silber belegt. In gleicher Weise entstanden Stühle, Rahmen, Blaker und andere Geräte. Das meiste ist während der Kriege eingeschmolzen. Eine geschnitzte Tischplatte für Silberbelag aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum. Erhalten haben sich ein paar silberne Sessel mit Krallenfüßen im königlichen Schloß zu Berlin. Die Sessel sind um 1700 in Augsburg entstanden (Arbeit von Sebastian Mylius). Im Berliner Schlosse war eine Brüstung von dem Christian Lieberkühn mit Silber verkleidet worden.

Diese farblose antikische Vorliebe für das Silber ist für die Anschauung der Zeit um 1700 überaus charakteristisch. Sie wird immer auftreten in Zeiten eines ähnlichen Eklektizismus.

Fig. 342. Silberschirm in Berlin. S. 396.

Schon 1653 werden im Inventar Mazarins Kamingarnituren aus Silber erwähnt. Die prunkvolle Hofhaltung von Versailles wirkt auch hier auf die übrigen Höfe. Am Hofe Karls II. von England waren die Zimmer mit Silbermobiliar ausgestattet. Dresden, Hannover, Kopenhagen bestellten bei den Augsburger Silberschmieden. Arbeiten dieser Art befinden sich

im Besitze des Herzogs von Cumberland, im Schlosse Rosenburg in Dänemark, in Dresden, im Altenburger Schloß die reich mit Silber bedeckte sogenannte Landschaftsuhr. Das Gehäuse wird von liegenden Löwen getragen. Zu seiten eines Postamentes mit der Büste Friedrichs II. von Sachsen-Altenburg sitzen die Gestalten der Wahrheit und Caritas.

Fig. 343. Teeservice im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. S. 401.

Im Potsdamer Stadtschloß wurden Baluster und Beschläge aus Silber hergestellt.

Die Augsburger und Nürnberger Künstler, die für die Goldschmiede und andere Kunstgewerbler entwerfen, üben eine von dem fürstlichen Barock und Rokoko, wie es am Dresdener oder Berliner Hofe gepflegt wird, ganz gesonderte, rohere, bürgerlichere Formbehandlung.

Eine Arbeit im Besitz des russischen Hofes, um 1725 von Johann Biller, Augsburg, zeigt neben der Einfachheit der Form wie die plastischen Fremdelemente nur äußerlich aufgesetzt sind.

In Deutschland ist das Rokoko importiert. Hier fehlen die Bedingungen zu seiner Entstehung. Die sozialen und auch die Stammes-

eigentümlichkeiten sind andere. Zugleich wird es nur halb verstanden. Entweder ins Übertriebene, regellos Geschweifte gesteigert, wie in Süd-

Fig. 344. Flasche in Petersburg (nach de Foelkersam). S. 402.

deutschland, in Nürnberg, besonders in Augsburg. Die überlieferten Formen eines verwilderten und doch zugleich kleinlich und müde empfindenden Barock durchdringen sich mit den französischen Rokoko-

elementen: dem Muschel-, Roll- und Bandwerk; in Norddeutschland aber bleibt das Rokoko nüchtern, steif, bürgerlich trocken, und wo es künstlerisch bemerkenswerte Werke — wie in der Baukunst Berlins oder der

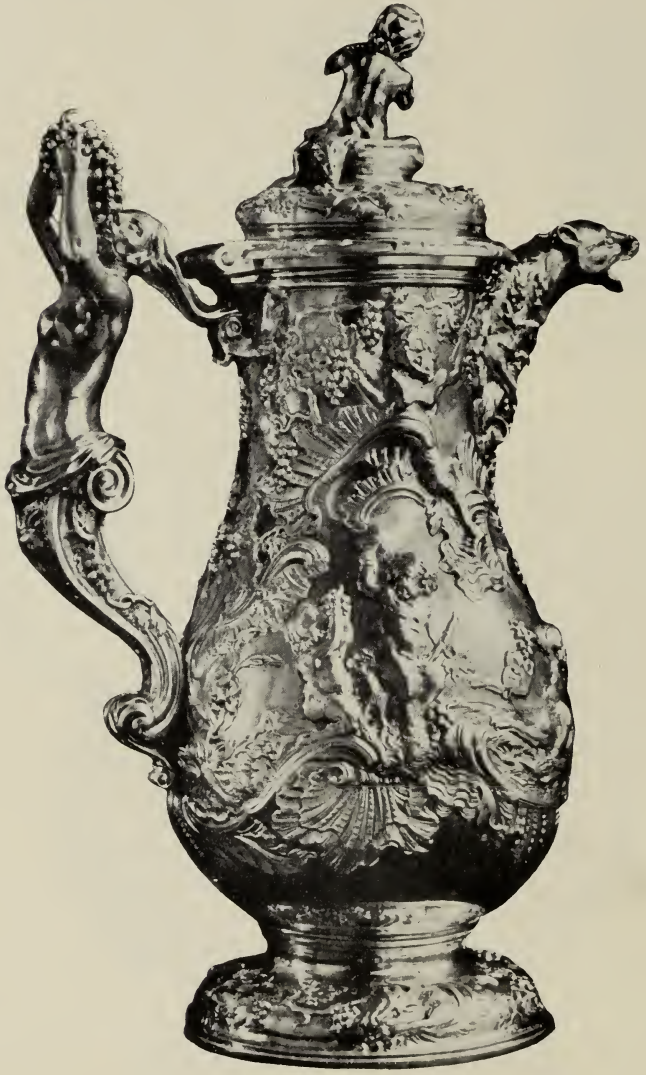


Fig. 345. Kanne im Kölner Kunstgewerbemuseum. S. 402.

rheinischen Kurfürsten — schafft, da ist meistens starke französische Einwirkung im Spiel. Oder die Bauten werden von Franzosen ausgeführt, wie De Cotte in Bonn, Boffrand in Würzburg, Cuvillier in Köln, Legay in Mecklenburg und Berlin.

Thomas Germain arbeitet 1725 einen Goldkelch für den Kurfürsten von Köln, bei demselben Künstler bestellt der sächsische Gesandte in Paris, Graf von Hoym, eine Reihe von Arbeiten. 1751 vollendet François

Fig. 346. Kanne in London. S. 403.

Thomas Germain für den Kurfürsten von Köln einen Goldkelch, den sein Vater begonnen hatte.

Das Silbergeschirr des 18. Jahrhunderts ist vorwiegend Gebrauchsgeschirr. Kannen, Schalen, Zuckerdosen dienen den neu eingeführten Getränken Kaffee, Tee und Schokolade. Die Form wird gerundet, reichgeschweift, in schmiegsamen Ausladungen (Fig. 343, S. 398). S-förmig

geschwungene Rillen überziehen den Gefäßkörper, der diese Bewegung mitmacht. Hierin liegt eine gewisse Verwandtschaft mit den gedrehten Buckelpokalen der gotischen Zeit (Abb. 243). Die feste Form wird in fluktuierende Umrisse aufgelöst.

Fig. 347. Leuchter im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 403.

Die Ränder der Gefäße werden in Blattwerk ausgezogen. Blumensträuße legen sich über die Wandung, wobei der Hintergrund als Lichtraum in die künstlerische Wirkung mit hineingezogen wird (vergl. Sarre, Die Berliner Goldschmiedezunft bis 1846. Berlin 1895).

Das 18. Jahrhundert in England.

England besaß im Gegensatz zu Frankreich ein wohlhabendes Bürgertum und damit erwuchsen auch der Kunst der Edelmetalle ganz andere Aufgaben.

Im 18. Jahrhundert war für England charakteristisch eine Art barocker Vasen mit gerillten Rippen, die den Glanz des Materiales besonders heraushoben, ferner Pilgerflaschen, wie sie in Zinn in Deutschland verfertigt wurden (Fig. 344, S. 399).

Schon um 1730 machte sich in England die Vorliebe für einfache glatte Formen bemerkbar. Die Kaffeekannen sind entweder ganz glatt oder mit gewellten oder geschuppten Motiven verziert.

Das Silber wurde in großem Umfange zu Tafelgerät verarbeitet, das in den Formen des Rokoko und in flämischen Traditionen gehalten wurde.

Eine Kanne dieser Art im Kölner Kunstgewerbemuseum zeigt auf dem Körper Rocaillewerk und Putten, Henkel und Ausguß sind in vollendeter plastischer Gestaltung herausgearbeitet (Fig. 345, S. 400). Die Kanne ist eine Arbeit des Frederik Kandler von 1739, ein Künstler, der in der Durchbildung der plastischen Bestandteile große Verwandtschaft mit dem Meißener Porzellankünstler Johann Joachim Kändler aufweist.

Für die Zeit des Überganges von einer reichen zu einer einfachen antiken Gestaltung des Silbergerätes sind besonders charakteristisch

eine Terrine des Meisters Paul Stow, London, von 1806, und ein Wasserbehälter von Charles Wright von 1770 im Besitz des russischen Hofes.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam in England die sogenannte plattierte Ware auf. Über Kupfer oder einer billigen Legierung wird eine Silberfolie durch scharfen Druck aufgepreßt. Die Art der Herstellung eröffnete auch den weniger bemittelten Klassen die Möglichkeit des Erwerbs und es entstanden so für die Silberschmiedekunst neue Ge-

Fig. 348. Terrine im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 403.

biete des Absatzes, denen man durch einfache Gebrauchsgeräte zu entsprechen suchte.

Das schmucklose englische Silber läßt den Materialcharakter in neuer und eigenartiger Weise zur Geltung kommen. Die größte Sammlung dieser Art besitzt das South-Kensington Museum in London. Fig. 346, S. 401 mit den Marken von 1773 zeigt die typische Form dieser Art in der leicht variierten Auffassung des Übergangstiles. Die zahlreichen Geräte des täglichen Gebrauches, Kannen, Leuchter, Teegeschirr englischen Ursprunges waren wohl auch ihrer praktischen Eigenschaften wegen in anderen Ländern beliebt. Ähnliche Arbeiten entstanden in Holland, Italien und Deutschland. Ihre Herstellung war mehr und mehr etwas Handwerksmäßiges geworden (Fig. 347, 348, 349).

Abhängig von England in der einfachen Gestaltung des silbernen Gebrauchsgerätes ist Amerika (vergl. American Silver, exhib. at the Museum of fine Arts. Boston 1906).

Empire und Folgezeit.

Das Empire bedeutet nach der Renaissance ein Zurückgehen auf die Antike, ein anderes Verstehen der antikischen Formelemente. Während die Renaissance neben den tektonischen Elementen mehr die Ornamentik der Antike aufgenommen hatte, strebt das Empire eine Vertiefung der Form in ihrer einfachen und großen Gestaltung an.

Fig. 349. Leuchter im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 403.

Der Sinn für lichte Klarheit und schlichte Formen kommt im Edelmetall in der Vorliebe für das Silber zum Ausdruck. In ähnlicher Weise wie in der römischen Silberschmiedekunst (vergl. Hildesheimer Silberfund Fig. 19 ff., S. 26 ff.) wird auch in der Zeit um 1800 das Silber in seiner vorwiegend plastischen Eigenschaft zum beliebtesten Prunkmaterial der Zeit.

Vor allem werden die Formen selbst aufs stärkste vereinfacht. Während im 18. Jahrhundert das Rocaillewerk die Form verdeckte und malerisch in Licht- und Schattentöne auflöste, wird jetzt die reine glatte Form bevorzugt. Man lernte wieder den einfachen Glanz des Materiales in seinen Helldunkelwirkungen schätzen.

Um 1820 lieferte Schinkel Entwürfe zu Silberarbeiten, die im Beuth-Schinkel-Museum in Charlottenburg verwahrt werden. Ein Pokal nach diesen Entwürfen, die 1821 in „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ herausgegeben wurden, befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum. Der Pokal zeigt eine einfache Kelchform, die am Knauf mit einem Bacchantenfries verziert ist (Fig. 350, S. 405). Bei dem Entwurfe Schinkels befindet sich am Rande des Pokals noch ein Bacchantenfries, der beim ausgeführten Stücke vielleicht aus Sparsamkeitsgründen unterblieb. Schinkel lieferte auch direkt für Goldschmiedewerkstätten Entwürfe in den „Musterblättern für Gold- und Silberarbeiter“, die 1837 in Berlin bei Gropius erschienen und eine Reihe von Terrinen und Schüsseln für den Berliner Hofgoldschmied Hossauer enthalten (vergl. Herm. Schmitz, Silberpokal und Entwurf Schinkels im Amtlichen Bericht aus der Kgl. Kunstsammlung 1909, Nr. 6).

Eine Taufschüssel und Kanne aus schlesischem Golde, nach einer Zeichnung von Schinkel für die königliche Familie angefertigt von Hossauer in Berlin 1831, befindet sich in der Garnisonkirche zu Potsdam (Fig 353,

Fig. 350. Pokal in Berlin. S. 404.

Fig. 351. Entwurf von Schinkel. S. 404.

S. 407). Den Rand bedeckt ein flaches Relief: Kinder, die zur Taufe geführt werden. Die antike Auffassung führte hier zu einer Vertiefung des Formgedankens, indem nicht so sehr die Ornamentik, wie die Verbindung der formalen und figürlichen Elemente in neuer Umgestaltung angestrebt wurde.

1840 wurde Friedrich Wilhelm IV. von der Stadt Berlin ein Huldigungsschild dargebracht (Fig. 354, S. 408). Der Schild ist nach einer Zeichnung von W. Stier in Silber und Gold von Hossauer in Berlin ausgeführt.

1847 entstand nach Zeichnungen von Cornelius der Glaubensschild, ein Patengeschenk König Friedrich Wilhelms IV. an den Prinzen von

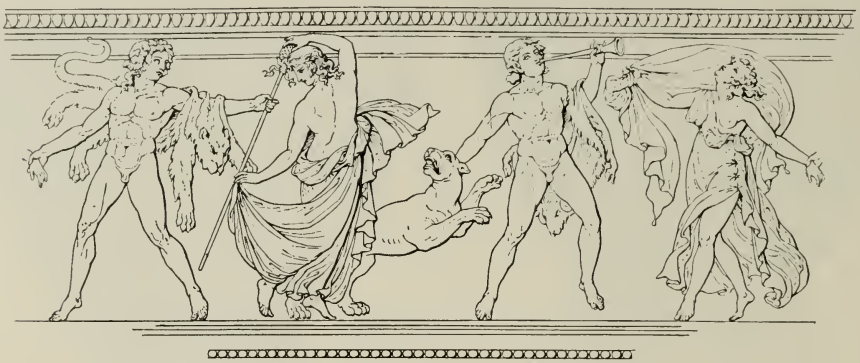


Fig. 352. Fries von Fig. 351. S. 405.

Wales (Fig. 355, S. 409). Die figürlichen Streifen stellen die Reise Friedrich Wilhelms IV. zur Taufe und die Geschichte Christi dar. Das Original hat verbindende Streifen mit Email und geschnittenen Steinen. Die Figuren heben sich hier in neuantikischer Gestaltung klar und deutlich vom Hintergrunde ab.

Das 19. Jahrhundert.

1840—1880.

Die Entwicklung dieses Jahrhunderts ist eine Zusammenfassung aller übrigen. Alle Stilarten, die Antike, die Renaissance, das Rokoko, Empire und die primitiven Auffassungen werden aufgenommen und verarbeitet. Das liegt vor allem in der retrospektiven Art des Jahrhunderts, die durch kunsthistorische und wissenschaftliche Studien auf die Vergangenheit hingewiesen, sich von den Anschauungen der Alten nicht freizumachen verstand. Große soziale Umwälzungen und das Hervortreten neuer Stände, die künstlerisch noch ungebildet waren, begünstigten die Wiederaufnahme älterer Anschauungsweisen, die, ehemals nur das Vorrecht bestimmter Klassen, jetzt zum Allgemeingut auch des Volkes wurden.

Neue Klassen von Menschen fühlen im 19. Jahrhundert das Bedürfnis, die früheren Anschauungsweisen zu erleben und sich zu eigen zu machen. So wird das 19. Jahrhundert zu einem retrospektiven Zeitalter im eigentlichen Sinne des Wortes.

Nur so ist es zu erklären, daß z. B. das Rokoko und Louis XVI., ehemals eine Hofkunst, im 19. Jahrhundert bis in unsere Tage von einem erstarkten Bürgertume und leistungsfähigen primitiven Völkern wie den Amerikanern, aufgenommen und daher im Handwerk fortleben. Die einzelnen Arbeiten dieser Art entstehen rein willkürlich durch mechanisches Kopieren und Durchpausen alter Motive in beliebiger Kombination.

Fig. 353. Taufschüssel in Potsdam. S. 405.

Die Zeit von 1840—1860 nahm das Knorpelwerk und Rocaille des Barock und Rokoko wieder auf und verarbeitete es in einer eigenen, zum Teil grotesken Manier. Das Edelmetall, besonders das Silber, kam mit wachsendem Wohlstande auch in den Bürgerfamilien in größerer Masse zur Verwendung. Die Folge war, daß man in übertriebenem und wenig angebrachtem Luxusbedürfnisse mit möglichst wenig Material über einem Kern von Fremdkörpern dennoch starke Wirkungen zu erzielen suchte. Die Tafelaufsätze, Leuchter, Kannen und anderes Gebrauchsgerät zeigen stark vorspringende plastische Bildungen, die an das Knorpelwerk des

Barock erinnern, die jedoch zum Teil in glatten ovalen Bildungen und damit kontrastierend in allerlei Schnörkeln und Blattwerk eine starke Materialwirkung erzielen (Fig. 356, S. 410).

Durch die Möglichkeit, dem Bürgertume in größerem Umfange Geräte aus Edelmetall zugänglich zu machen, erwuchsen der Goldschmiede-

Fig. 354. Huldigungsschild in Berlin. S. 406.

kunst neue Absatzgebiete. In jeder einigermaßen begüterten Familie wurde ein kleiner Silberschatz bewahrt. In einem primitiven, bisher unbekannten Sinne für Luxus nahm man damals die alten Stilformen der luxuriösen Epoche des 17.—18. Jahrhunderts wieder auf.

Wenn man heute aus Reaktion gegen diese Epoche ihre künstlerischen Erzeugnisse nicht sonderlich schätzt, so ist doch nicht zu leugnen, daß auch diese Zeit manches künstlerisch Wertvolle geschaffen hat.

Auf dem Gebiete kirchlicher Kunst war ein Nachleben der alten Stilelemente innerhalb der lebendigen kirchlichen Architektur auch für die Goldschmiedekunst naturgemäß das Gegebene. Gelehrte und Kenner sind hier für die Beschaffung kirchlichen Gerätes der Goldschmiedekunst zu Hilfe gekommen. Es entstand kirchliches Gerät meist in gotisierendem

Fig. 355. Glaubensschild in London. S. 406.

Charakter für den Dom zu Köln und für Notre Dame in Paris. Auch für weltliche Zwecke werden gotische Formen bevorzugt. In Köln entstand die Wiedergabe eines Entwurfes des Wieners Friedr. Schmidt für einen Ehrenpokal von 1868.

Als dann nach dem Kriege 1870—71 ein größeres Gemeinschaftsempfinden zum Ausdruck kam, sah man in der Wiederaufnahme der

„altdeutschen“ Renaissancemotive das Wesen der eigenen heimischen Anschauung. Man übernahm alte Motive und Formen in der allgemeinen Stimmung der Zeit, das altdeutsche Empfinden zu verkörpern. Die Kaiseradresse der Stadt München vom Jahre 1887 nach Entwurf von Professor Rud. Seitz zeigt besonders deutlich, wie man die alten Motive verwendete und mit dem neuen Empfinden für Hintergrund und Räumlichkeit verknüpfte (Fig. 357, S. 411).

Fig. 356. Leuchter. S. 408.

Besonders am Rhein haben sich Werkstätten von hervorragendem Können erhalten. Die alten Techniken, das Grubenemail und der translucide Schmelz werden hier mit seltener Fertigkeit geübt. In Köln beginnen die alten Patrizierfamilien einen neuen Ratssilberschatz zu schaffen (Fig. 358, S. 412).

Zu Ende des 19. Jahrhunderts sind vor allem die Beziehungen zur räumlichen Weite, das Bildartige, auch in der Goldschmiedekunst charakteristisch geworden. Man geht von Ideen dieser Art aus. Besonders beliebt sind Gestalten, die am Steuer eines Schiffes sitzen und ähnliche Vorwürfe. Das Motiv wird meist der Malerei entnommen. Die Plastik ist malerisch geworden. Im 17. Jahrhundert begann diese Richtung mit dem Hang zu exotischen Kostbarkeiten und fremdartigem Material. Hierin lag noch eine gewisse Äußerlichkeit, die sich im Verlaufe der folgenden Jahrhunderte vertieft hat. In künstlerischem Sinne ist dieser inhaltliche Charakter nur bei wenigen Künstlern zum Ausdruck gekommen.

Die mannigfachen Malereien verleiten, rein bildliche Motive auf die Goldschmiedekunst zu übertragen und in einer spielerischen Plastik wiederzugeben. Hierhin gehören die unzähligen Tafelaufsätze der 80er Jahre mit naturalistischen Nachbildungen aller nur erdenklichen Motive. Die technische Virtuosität ist im stande, alles in der Natur Vorkommende in Edelmetall nachzubilden, ohne jedoch irgendwie dem Charakter des Materiales Rechnung zu tragen. Die ganze Entwicklung der Zeit ist

eine vorwiegend technische. Durch die Beihilfe der Maschinen entsteht eine bedenkliche Neigung zur Imitation. Die Plastik liefert der Goldschmiedekunst Vorbilder, die durchaus nicht für Edelmetall gedacht sind.

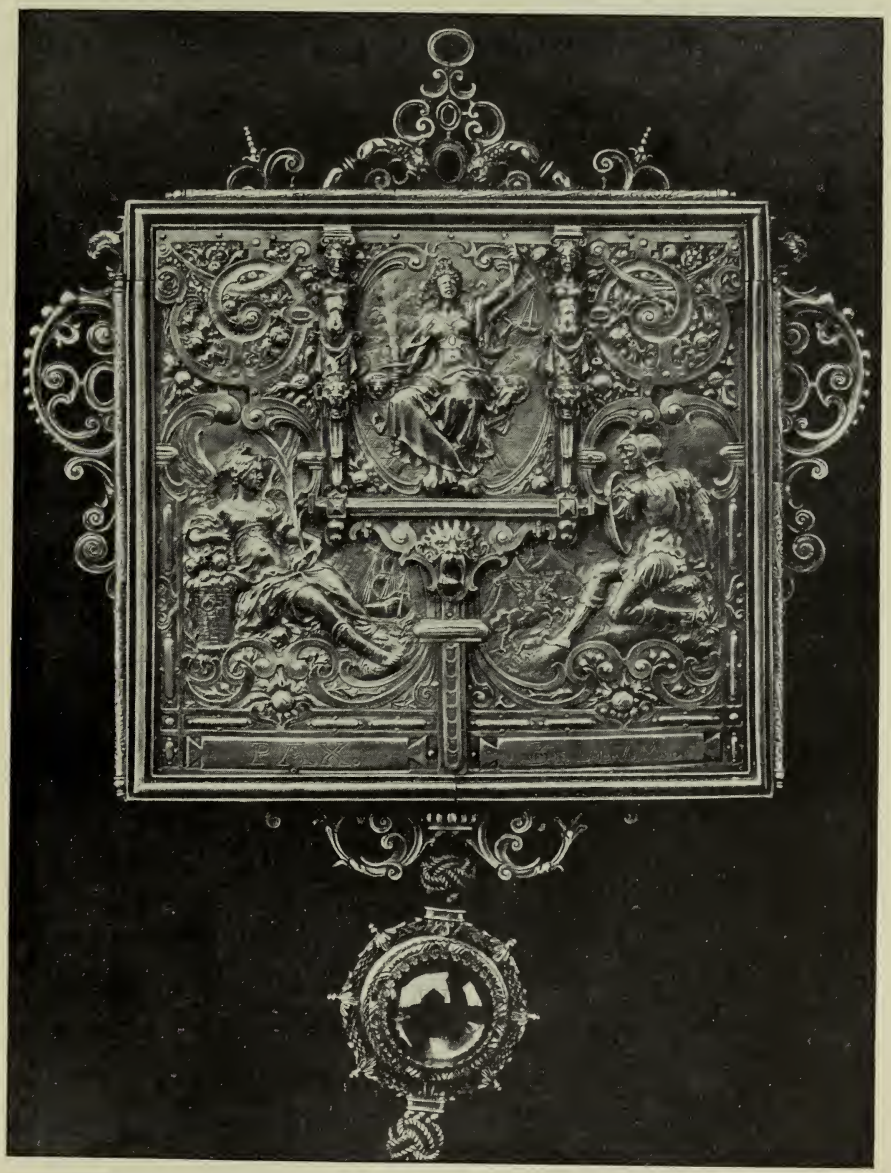


Fig. 357. Huldigungsadresse in Berlin. S. 410.

Hierin gehören die zahlreichen Ehrengeschenke und Ausstellungspreise, die ganz zufällig, nur um ihren materiellen Wert zu erhöhen, aus edlem Metall angefertigt werden. Meist geht man von irgend welcher

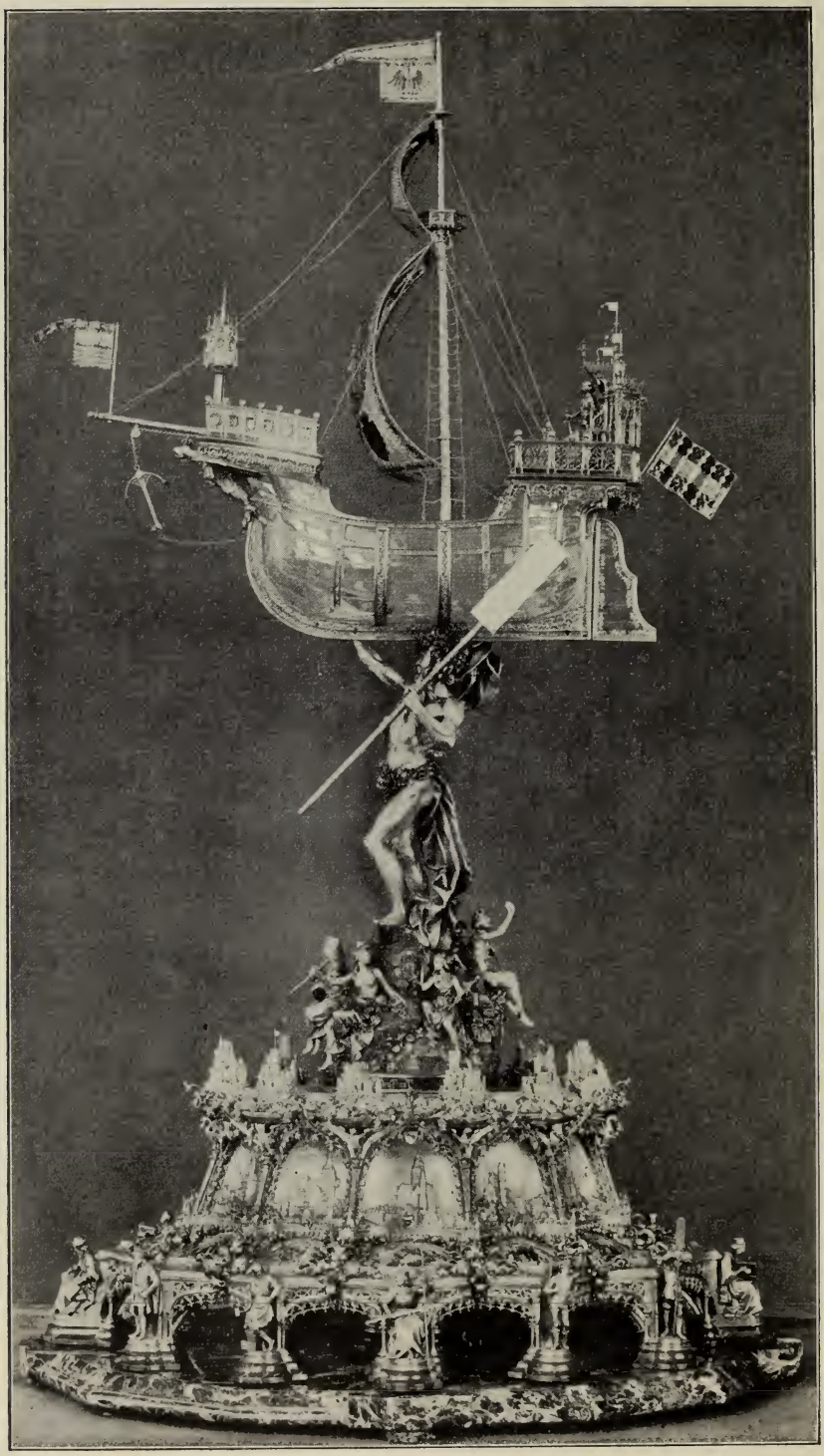


Fig. 358. Tafelaufsatz mit dem „Vater Rhein“ im Kölner Ratssilber. S. 410.

Idee aus, die nur aus inhaltlichen, nicht aus künstlerischen Gründen in Edelmetall umgesetzt wird.

Erst um das Jahr 1900 entstehen Bestrebungen, wieder aus den Eigenschaften des Materiales heraus zu einer neuen Kunst des Edelmetalles durchzudringen.

Neuzeit.

Dieser Aufschwung ist mit Namen wie Peter Behrens, Jos. M. Olbrich, Henry van de Velde aufs engste verknüpft. Diese modernen Künstler gehen wieder von den Eigenschaften des Edelmetalles, seinem Glanze und seinen malerischen Qualitäten und ihrer Verstärkung durch koloristische Zutaten aus und es entstanden in ihrem Zusammenschaffen mit den technischen Faktoren originale Schöpfungen einer neuen Entwicklung.

Das Tafelsilber van de Veldes zeichnet sich durch große einfache Formen aus, die auf die glänzende Spiegelung des Materiales Rücksicht nehmen. Der feine tiefe Glanz kommt bei diesen Stücken in seltener Durchdringung zum Ausdruck, mannigfach verstärkt und variiert durch ein scharf gezogenes Lineament. Einzelne Arbeiten wie

Fig. 359. Tafelservice. S. 413 f.

der Leuchter (Fig. 359, S. 413) sind rein formal den besten Arbeiten aller Zeiten an die Seite zu stellen. Das Hell und Dunkel des Materiales wird so zu einer einzigartigen Belebung im Spiel des Lichtes (Fig. 360, S. 414) und man empfindet bei diesen Arbeiten van de Veldes wieder den frischen Sinn für die natürlichen Eigenschaften des Materiales. Das Tafelsilber ist im eigentlichen Sinne modern, weil hier wieder das Fluidum des Lichtes, wie es von der Form festgehalten wird, beachtet wurde. Und es erscheint unverständlich, wie man das Edelmetall unter Außerachtlassung dieses wichtigen Umstandes zu allen nur erdenklichen

Formgebilden mißbrauchen konnte. Auch technisch sind die Arbeiten van de Veldes (bei Th. Müller, Weimar) durch das Hämmern der großen Platten und die Rückkehr zu guten alten Techniken bedeutsam. In der Verbindung mit Elfenbein erinnern einige Stücke wieder an die feine

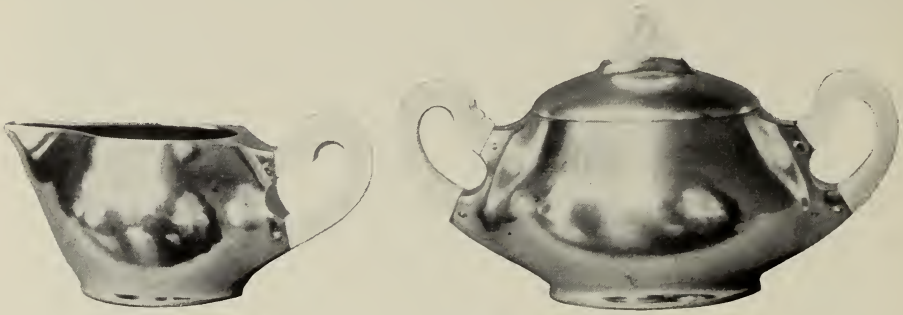


Fig. 360. Geschirr. S. 413.

alte Art der mittelalterlichen Arbeiten, die im Zusammenhang der verschiedenen Materialien besonders schöne Wirkungen erzielten.

Neben van de Velde hat Peter Behrens in unvergleichlicher Materialbehandlung für die Ausstattung der Tafel gesorgt. Teils in feinem Lineament, teils in aneinandergereihten Ornamenten bringt er den Glanz des Materiales zu vollendeter Wirkung (Fig. 363, S. 416).

Joseph Olbrich wendete in seinen Tafelaufsätzen und Blumenvasen große einfache Formen an, die den Reiz ihres Inhaltes, der Früchte und

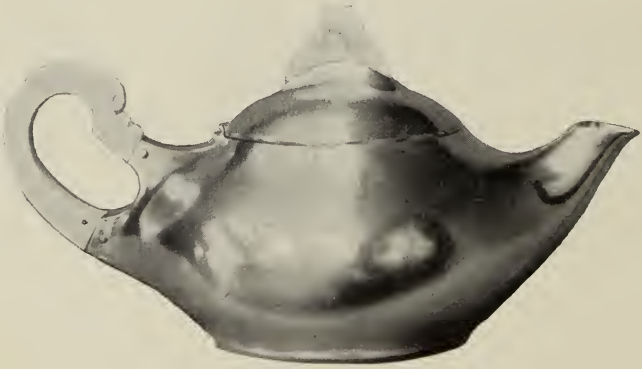


Fig. 361. Kanne. S. 413.

Blumen, in feinem Kontraste erhöhen. Das Wesentliche in der Kunst Olbrichs ist jedoch die feine prickelnde Ornamentik, die einer Neubelebung des Emails, wieder an die translucide Kunst erinnern (bei Hermeling, Cöln). Olbrich brachte hier von Wien her etwas von jener orientalischen Ornamentik, die im frühen Mittelalter aus gleicher Richtung in das Abendland kam (Fig. 364 f., S. 417).

Von Wien aus erfährt die moderne Goldschmiedekunst eine neue und eigenartige Belebung. Es scheint, wie wenn dort die alten orientalischen und frühmittelalterlichen Ornamentmotive vom Orient her und durch die Traditionen der Volkskunst viel stärker lebendig sind.

Der Hauptkünstler ist Professor Czeschka, der 1906 für den Kaiser von Österreich eine Kassette entwarf, die in neuer Gestaltung die alten Spiralmotive der frühmittelalterlichen Kunst wieder aufnahm und auch für die figürlichen Elemente den Duktus einer großzügigen Stilisierung gefunden hat. Zehn quadratische Platten in Treibarbeit umschließen das Ganze. Die mittlere der Vorderseite zeigt das kaiserliche Wappen von zwei Greifen getragen, die anderen Panzerschiffe der Shodawerke, die der Kaiser besucht hatte. Das Material ist gehämmertes Silber, das in dieser

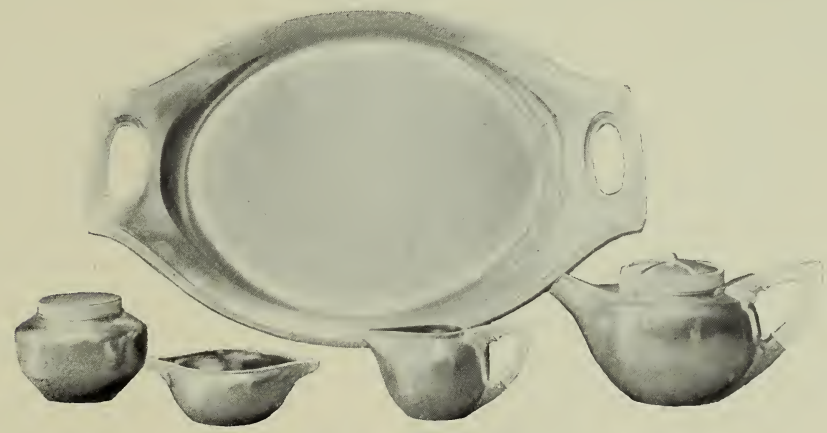


Fig. 362. Service. S. 413.

Behandlung in seiner Spiegelung belebt wurde. Die ornamentierten Teile der Kassette sind matt vergoldet. (Vergl. Deutsche Kunst und Dekoration 1906.)

Durch feuervergoldetes Silber hat der Künstler häufig in Verbindung mit einer wellenförmigen Ornamentik eine überaus lebendige Wirkung zu erzielen verstanden.

Neben Czeschka verfolgen in Wien Joseph Hoffmann und Kolo Moser ähnliche Ziele. Besonders die aneinandergereihten Ornamentmotive kommen dem malerischen Glanze des Materiales besonders entgegen. Hoffmanns Arbeiten zeichnen sich durch einfache glatte Formen aus, wie sie ähnlich in England wieder aufgenommen werden.

Im Hinblick auf die früheren Jahrhunderte würde es zu weit führen, wenn man hier zahlreicher Künstler und Firmen der modernen Zeit und ihrer trefflichen Leistungen gedenken müßte, wir stehen der modernen Entwicklung heute noch zu nahe gegenüber und wir vergessen leicht,

daß auch dieser uns gehörende Zeitausschnitt nur ein kleines Bindeglied in der langen Entwicklung der Jahrhunderte bedeutet.

Allmählich hat man eingesehen, daß die Wurzeln unserer Kraft weit zurück im Mittelalter liegen. Und es macht sich neuerdings ein starker Zug für primitive Kunstformen bemerkbar. Die Ornamentik des frühen Mittelalters mit ihrer unendlichen Musterung, den aneinandergereihten gleichen Motiven geometrischer Art, dem mustergleichen Grunde wird wieder aufgenommen. Das einzelne verschwindet in der unendlichen Aneinanderreihung der Motive, im Gegensatz zum streng antiken Ornament, das den Blick an eine Stelle fesselt und lange beschäftigt. Die Ornamentik wird beweglich und fluktuierend, wie in den Seidengeweben des Mittelalters. Die Luft selbst wird vor der Fläche lebendig im Geflimmer des Goldes und der Edelsteine. Aus dem Leben unserer Zeit heraus empfinden wir bewußt oder unbewußt diesen Wandel der Anschauung. Wir greifen auf alles Primitive, auf einfache Linien und Formen zurück, besonders wenn sie in mannigfachen Verschlingungen einen flimmernden beweglichen Eindruck schaffen.

Fig. 363. Besteck. S. 414.

So war das Hochzeitssilber des Kronprinzenpaares von den Provinzen Rheinland und Westfalen nach Entwürfen von Professor Schill-Düsseldorf mit nordischen Drachenmotiven und angelsächsischem Lineament belebt. Und es ist kein Zufall, daß Goldschmied Beumers in Düsseldorf (S. 186) die alte Grubenschmelztechnik der romanischen Zeit wieder aufnahm. Das Bedeutendste jedoch, was Beumers in der Grubenschmelztechnik geschaffen hat, ist eine leider nur kleine Aufgabe: die ornamentalen Verzierungen auf der großen Uhr im Lesesaale der Düsseldorfer Stadtbibliothek nach Entwurf von Professor Peter Behrens.

Das Wesentliche der neuen geklärten Anschauung liegt in dem Umstande, daß man einsehen gelernt hat, wie uns die Vergangenheit ihre alten Vorbilder zeigt, nicht in äußerlichem toten Sinne, indem man sie einfach abgießt und nachbildet, sondern in einem tieferen bedeutsamen, indem man die Vergangenheit mit modernem Auge sieht, das unserer Zeit Entsprechende herausnimmt und die tote Hülle zeitlicher Stil-

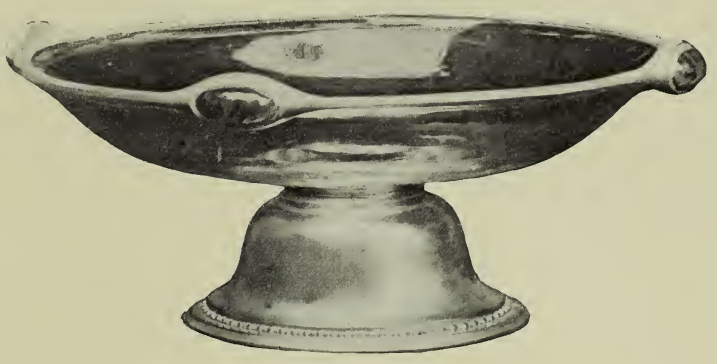


Fig. 364. Tafelaufsatz (nach Wasmuth). S. 414.

elemente abstreift. Nur so ist es zu erklären, daß wir heute im antikischen Geiste wieder Verwandtes finden, geistig Geklärtes, das der Neigung eines großen, in Deutschland jetzt erwachten allgemeinen Volksempfindens entspricht. Um dieses soziale Empfinden war es in künstlerischem Sinne früher schlecht bestellt. Die Kunst war in unserem Landstrich mehr eine Kunst der Auserwählten, eine Kunst der Fürsten und des Hofes, eine

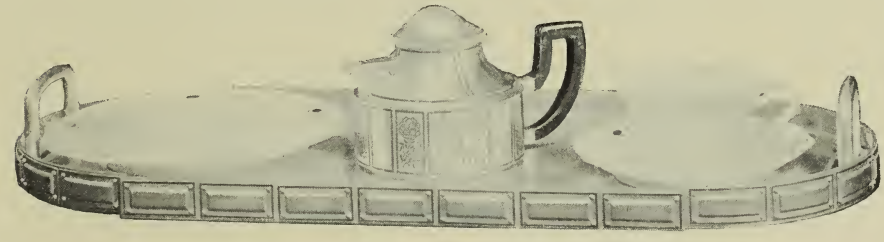


Fig. 365. Teeservice (nach Wasmuth). S. 414.

Kunst der Klöster. Die Allgemeinheit wurde in ganzem Umfange kaum von ihr ergriffen. Nur gedrückt geht nebenher durch den Lauf der Jahrhunderte eine Unterströmung der Volkskunst, nicht jene bäuerliche unbedeutende Kunst der letzten Zeit, die eine moderne Strömung wieder aufgreift, sondern eine naive, frisch empfundene Kunst, die alles durchsetzte. Diese gilt es jetzt zu erspüren. Von vornherein bietet hier die Antike den tektonischen Halt. Das Griechentum, dem Germanentum verwandt, hat in der griechischen Säule und der Marmorfigur die glänzendste

Entdeckung der Menschheit veranlaßt. An ihren künstlerischen Momenten hat die Menschheit festgehalten, und sie wird es, scheint's für immer tun. Wohin man sieht, ist ohne Antike nichts denkbar. So war es schon das ganze Mittelalter hindurch, erst recht in der Renaissance und den folgenden Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag, und es scheint, daß die Germanen hier die alten Barbaren bleiben, die Griechen haben uns einmal in ihrer Architektur und Plastik für alle Zeit Halt und Stütze gegeben. Der Klassizismus, jene Geklärtheit des Alters, ist es, auf den wir immer wieder zurückgreifen, wenn die Jugend allzu üppig wirtschaftete. Nur eines haben wir vor der Antike voraus, die zweite der größten Entdeckungen der Menschheit, das Unendlichkeitsempfinden des Mittelalters, das Herauswachsen in Raum und Weite, das Herausbauen gotischer Kathedralen in die Unendlichkeit des Raumes, wo der Mensch aus der eigenen Körperlichkeit hinaus, über sich hinaus wächst mit den Wünschen und Zielen in eine neue Welt, die frei von aller Erdenschwere ist. Das Christentum des Mittelalters tritt hier neben das Heidnische der Antike.

Der Mystizismus der modernen Kunst, jenes übersprudelnde Lineament des modernen Stiles, dessen Analogon weit zurückliegt in dem Liniengewirr angelsächsischer Miniatur, findet seine Klärung wieder in der antiken und byzantinischen Formenwelt.

Die Antike gibt uns wieder die klare Linie, die geschlossene Silhouette. Der Orient bringt uns über Wien die Lust an farbenfrohen Kontrasten und buntem Kolorismus. Das Mittelalter taucht wieder auf in seinem flutenden Farbenreichtum und der wunderbaren Pracht der alten Kathedralen.

Aber in allem liegt die merkwürdige Abgeklärtheit des Alters, und es scheint, daß der eigentliche Ausgleich zwischen Vergangenheit und moderner Zeit erst in der Zukunft zur Reife geht.

Anhang.

Der Schmuck.

Im Schmuck verkörpert sich der Wandel der künstlerischen Anschauung am klarsten und unmittelbarsten. Denn während die Geräte weltlichen und kirchlichen Charakters noch einen Gebrauchszweck haben, der mehr oder weniger ihre äußere Form bestimmt, hat der Schmuck eine rein künstlerische Existenzursache. Er ist um seiner selbst willen da, gleichsam die große Kunst unter den Arbeiten der Nutzkunst. Allerdings verwischen sich auch hier, wie überall, die Grenzen, aber im allgemeinen gehört der Schmuck schon seines Wertes wegen mehr zu einer Luxuskunst, und kann daher mehr persönlich-künstlerische und weniger handwerkliche Formen annehmen. Schon der Umstand, in verhältnismäßig kleinen Schmuckstücken alle Kostbarkeiten des Materiales, der Steine, des Emails, ohne an einen sonderlichen Zweck gebunden zu sein, vereinigen zu können, gibt dem Schmuckkünstler die Möglichkeit, alle künstlerischen Wirkungsmittel in voller Freiheit anzuwenden.

Nur die allgemeine Zeitströmung und ihre gerade herrschende künstlerische Anschauung (Geschmack, Mode) wird stets für die Art der jeweiligen Gestaltung den Ausschlag geben. Trotz aller persönlichen Freiheit im einzelnen ist der Künstler dieser allgemeinen Anschauung seiner Zeit unterworfen, und es erscheint hier für eine Übersicht über die Entwicklung dieses Kunstzweiges als das wesentliche, diese allgemeine Anschauung und ihren Wandel im Verlaufe der Zeit zu charakterisieren, die Elemente hervorzuheben, auf Grund deren man von jedem einzelnen Schmuckstücke sagen kann, ob es in dieser oder jener Zeit entstanden ist.

Das Altertum.

Für die ältesten Schmucksachen der altägyptischen und mykenischen Zeit (vergl. S. 3 ff.) bildete die Symmetrie in der Fläche die erste und einfachste Form des künstlerischen Ausdruckes. Für eine Anschauung, der die individuelle Darstellung eines Einzelwesens in den hervorstechenden Merkmalen der Erscheinung noch nicht in dem Sinne Selbstzweck sein konnte wie in der Antike und später in der Renaissance, mußte die

erste Form eine flächenartige und symmetrische sein, weil diese in sich abgeschlossen ist und eine ideelle Ausdehnung über ihre Umrisse hinaus in der Fläche und im Raume nicht kennt.

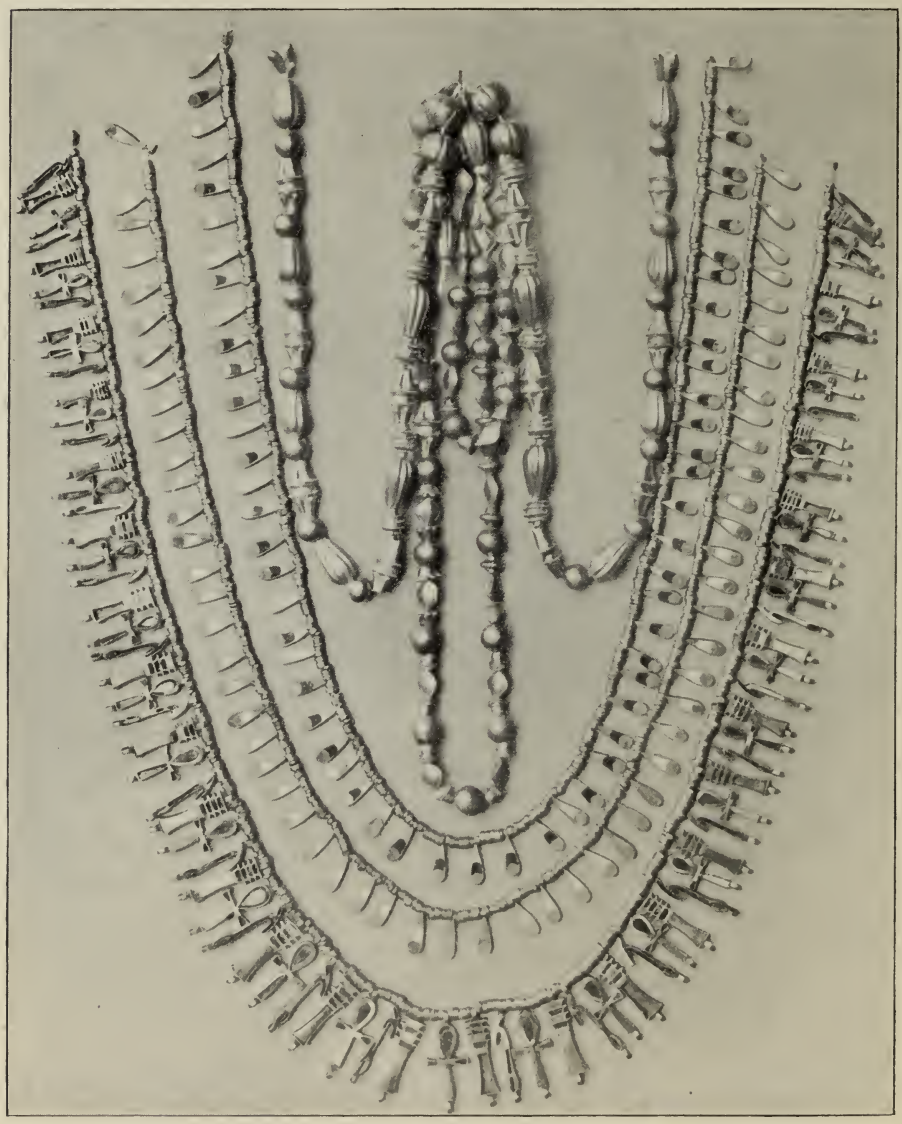


Fig. 366. Ägyptischer Schmuck der 12. Dynastie in Gîze (Museum). S. 421.

Die ägyptischen Schmuckstücke sind daher flach, und es werden nur solche Gebilde bevorzugt, die aus der Fläche gleichsam ausgeschnitten sind, wie Kreismotive, Sterne, herzförmige und spitzovale Anhänger, wobei es häufig vorkommt, daß die Form des Gebildes in sich noch einmal

wiederkehrt, um die individuelle Existenz der Form aufzuheben (Fig. 366 f, S. 420). Ähnliches gilt von den mykenischen Funden, die in Goldblech getrieben oder geschnitten sind und in ihren Einzelbildungen überall die

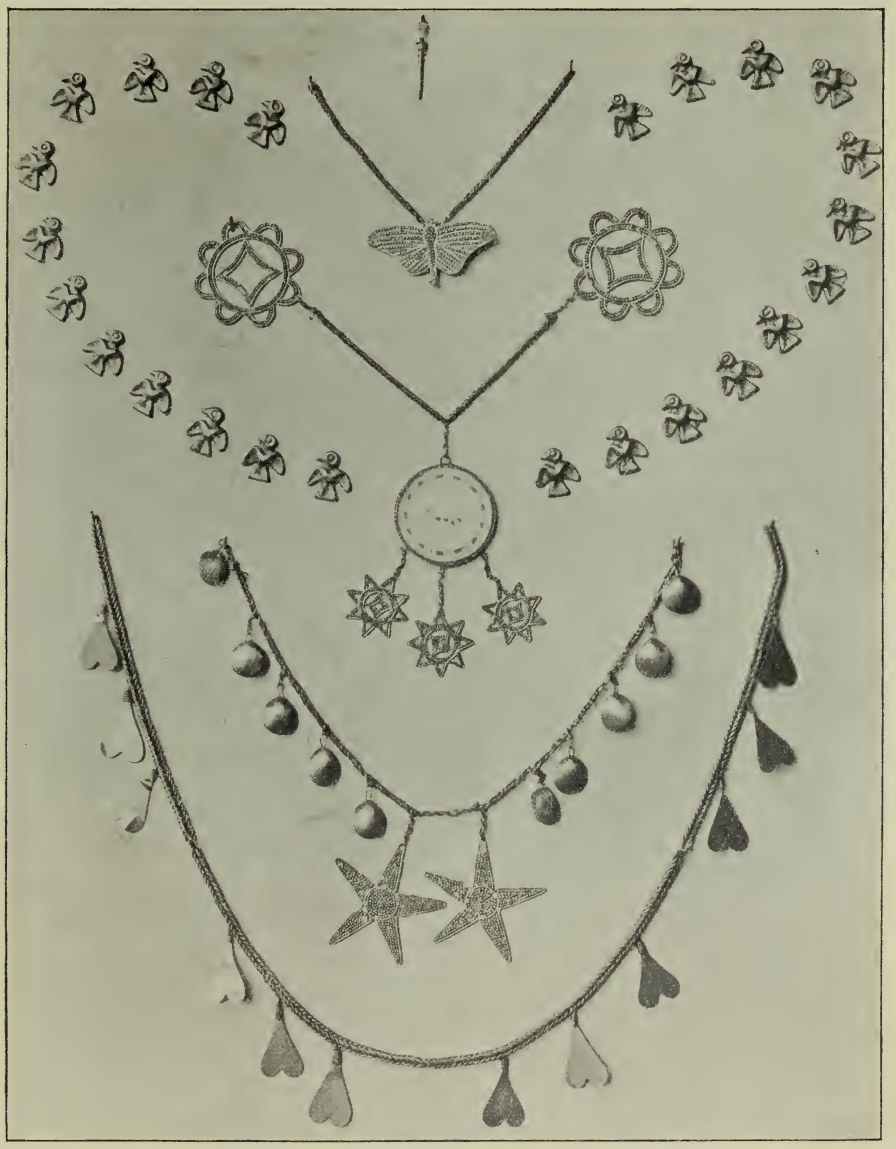


Fig. 367. Ägyptischer Schmuck der 12. Dynastie in Gîze (Museum). S. 421.

Symmetrie als maßgebende Kunstform betonen, wie beim sogen. Schmuck der Helena. Bei den naturalistischen Bildungen kommt daneben ein überraschend frisches Naturempfinden zum Ausdruck (Fig. 368, S. 422).

Gegenüber diesen Flächenprodukten überwiegt in der Kunst der griechischen Antike die plastische Form. In den Funden von Kertsch, die sich heute in der Kaiserlichen Eremitage in Petersburg befinden, hängen an fein geflochtenen Ketten vasenförmige Anhänger, die mit einem schuppenförmigen Blattornament und plastischen Kügelchen verziert sind (Fig. 369 f., S. 423). Bei anderen Schmuckstücken bilden plastische Figuren den Mittelpunkt, umrahmt von feinem Filigranwerk und ähnlich plastischen vasen- und pyramidenartigen Anhängern.

Fig. 368. Mykenischer Schmuck in Athen. S. 421.

Das Griechentum hat in der Fähigkeit plastischen Gestaltens für die menschliche Vorstellung eine der bedeutendsten Anschauungen geschaffen, auf die spätere Jahrhunderte zurückgriffen. Immer wieder, selbst bei entlegenen künstlerischen Gebilden, wie in der ostasiatischen Kunst, taucht unter der äußeren Hülle einer fremden Formenwelt ein Abglanz der Antike auf.

In der römischen Kunst ist dieses Erbe am deutlichsten. Aber auch hier wird bald die Reinheit des plastischen Empfindens vermischt mit der neuen mittelalterlichen Anschauung der Flächenkunst, die sich vom Orient her in die römische Reichskunst einmischte. Besonders deutlich tritt dies bei den antiken Medaillen und römischen Münzen zu Tage, die häufig zum Halsschmuck verarbeitet wurden. Bei diesen Schmuckarbeiten sind meistens römische Gemmen und Münzen verwendet, die das plastische Moment noch betonen, die aber gleichzeitig von einem fein durchbrochenen Rankenwerk umgeben sind. Dieses Rankenwerk ist besonders charakteristisch für die Umwandlung der antiken Ranke im Gebiete des engeren

Orients, wie sie später in der sarazenischen Kunst in den persischen Teppichen sich folgerichtig weiterbildet. Die Rankenbildungen erinnern in ihrer Hell- und Dunkelwirkung an die Fassade der Mschatta im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Ähnliche Schmuckstücke von noch größerer Feinheit sind auch in der Rheingegend gefunden, wohin sie durch syrische Soldaten entweder auf dem Exportwege gebracht, oder wo sie durch syrische Handwerker verfertigt wurden. Besonders hervorragende Stücke befinden sich im Walraff-Richartz-Museum in Köln.

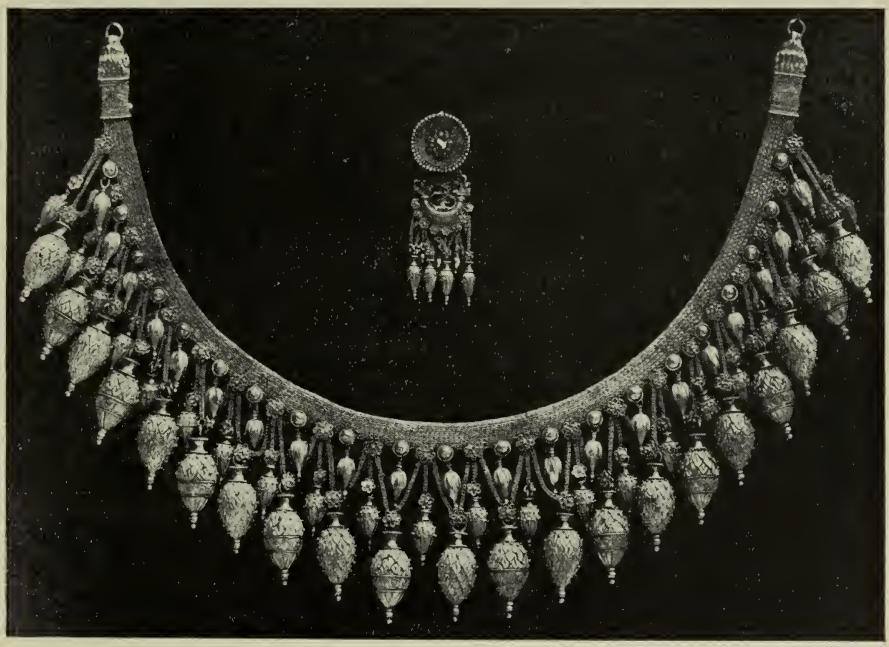


Fig. 369. Griechischer Schmuck. (Phot. Böttger.) S. 422.

Die römische Antike vermischte sich in den Schmuckstücken (Fibeln) allmählich mit dem mittelalterlichen Flächenstile. Die plastische Gestaltung schwand mehr und mehr vor dem Vordringen der ornamentalen Auffassung. Im Berliner Kunstgewerbemuseum befinden sich zwei viereckige Silberplatten mit niellierten Ornamenten, die am Rande noch das antike Wellenband zeigen, während die Mitte von orientalisierenden Kreis-, Stern- und Herzmotiven ausgefüllt ist (Fig. 371, S. 425).

Das Mittelalter.

Der eigentliche Sieg des mittelalterlichen Flächenstiles kommt in den nordischen Fundstücken zum Ausdruck. Auch hier ist der Orient vom Norden des Schwarzen Meeres her wirksam gewesen. Die Cloisonné-

Fig. 370. Griechischer Schmuck im Louvre. S. 422.

technik in ihrem zahlenmäßigen Aneinanderreihen einzelner Kassetten ist hierfür der typische Ausdruck. Dazwischen mischt sich das germanische Bandgeflecht in seiner seltsamen Verquickung mit Tiergebilden. Eine merkwürdige Paarung mit antikischen Elementen tritt auch hier überall in Erscheinung, und nicht selten sind die germanischen Tierköpfe eine mißverstandene Deutung antiker Motive. Häufig werden neben den Funden aus germanischen und nordischen Gräbern antike Münzen den primitiven, bunten Steinen und Bernsteinperlen als besondere Kostbarkeit eingefügt (Fig. 373, S. 427).

Bei den einzelnen Funden muß von Fall zu Fall entschieden werden, inwieweit römische oder orientalische Einflüsse in die nordische Formenwelt eindrangen. Bei einem römischen und fränkischen Goldschmuck im Bonner Provinzialmuseum (Fig. 375, S. 429) ist bei den Armreifen noch das antike Wellenbandmotiv erkennbar.

Fig. 371. Römischer Schmuck. S. 423.

Bei den Filigranschmuckstücken ist in dem Wirrwarr der ganzen Anordnung und der Willkür in der Verteilung der Steine die antike Anregung fast verwischt. Die plastischen Motive werden nur ganz primitiv wiedergegeben und in ihrer äußeren Charakterisierung wie ein Ornament behandelt. Auch bei den fränkischen, silbertauschierten Eisenarbeiten mit verschlungenem Bandwerk- und Linienornament ist das antike Motiv meist schwer noch zu erkennen. Besonders schöne Fibeln dieser Art befinden sich im Bonner Provinzialmuseum (Fig. 376, S. 430). Eine Schmuckscheibe des Fundes von Wittislingen im Bayrischen Nationalmuseum in München zeigt das Zurückgehen auf das antike Wellenband noch am deutlichsten (Fig. 377, S. 431). In der nordischen Kunst, den Goldbrakteaten des 7. oder 8. Jahrhunderts im friesischen Museum zu Leeuwarden ist die Nachahmung byzantinischer Münzen mit Filigranumrahmung besonders deutlich. Das gleiche gilt von einer goldenen Gürtelschnalle mit Filigranarbeit im Reichsmuseum zu Leyden und ähnlichen Stücken der gleichen Abbildung (Fig. 378, S. 432).

Die byzantinische Kunst, die die Antike, wenn auch in erstarrter Tradition, fortwährend lebendig hielt, tritt besonders im 10. Jahrhundert im Zellenemail und in der Vorliebe für antike Gemmen im Abendlande

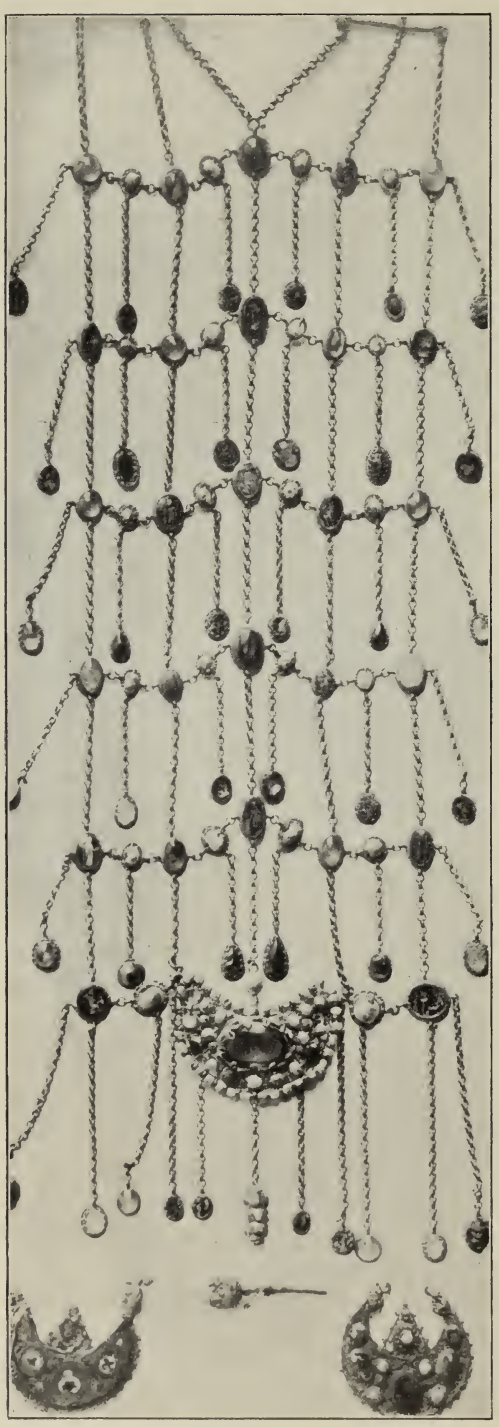


Fig. 372. Schmuck in Wiesbaden. S. 426.

wieder in Erscheinung. Dies gilt besonders für einen Schmuck im Wiesbadener Privatbesitz (Fig. 372, S. 426) und bei einem Brustschmuck mit Zellenemail, einer Adlerfibel im Museum zu Mainz.

Die Mainzer Adlerfibel gehört zu den Glanzstücken der Ottonischen Schmuckkunst (Fig. 379, S. 433). Der koloristische Glanz des Zellenemails wird gesteigert durch die filigranartige Behandlung des goldenen Materials, das in den feinsten Einzelheiten das Licht auffängt und widerspiegelt. Von besonderer Wirkung ist im Rahmen dieser Fibel ein Wellenband, das ähnlich auch bei dem Rogeruskreuze in Berlin (S. 151) wiederkehrt und den Weg andeutet, auf welchem Rogerus Theophilus sein reiches Können herübernahm.

Der koloristisch verfeinerte Sinn der Ottonischen Zeit nahm im 11. und 12. Jahrhundert mehr und mehr ab. Die Kunst war bodenständiger geworden. Man verließ sich weniger auf die kostspieligen Beziehungen zum Osten wie auf die Fähigkeiten der eigenen Hand. An Stelle des weichen Goldes trat vergoldete Bronze oder Kupferblech. Die Formen werden primitiver, jedoch auch plastischer und wuchtiger.

Bei einer Schmuckplatte des Kölner Kunstgewerbemuseums, die in einem Rahmen gravierter Rosetten und Blattformen Sam-

son mit dem Löwen zeigt, ist der eigentlich romanische Stil in seiner plastischen Bildung zum Durchbruch gekommen (Fig. 380, S. 433).

Die Gotik.

In gotischer Zeit war besonders beliebt das Aufnähen getriebener Schmuckstücke in vergoldetem Silber auf den Gewandstoff. Kleine Plättchen in Rosettenform sollten den Glanz der Seidengewebe der priesterlichen oder

Fig. 373. Schmuck im Britischen Museum zu London. S. 425.

ritterlichen Tracht noch verstärken helfen. Kaseln dieser Art befinden sich im Dome zu Halberstadt. Die bedeutendste Gruppe dieser Gattung ist der Pritzwalker Silberfund aus der Zeit von 1400 im Berliner Kunstgewerbemuseum (Fig. 381, S. 434). Es sind Besatzstücke aller Art, Spangen, Schließen mit Email und Niellotechnik, meist in Form von stilisierten Adlern und Wappenlöwen. Verwandte Stücke befinden sich im Museum für schlesische Altertümer in Breslau.

Im Aufnähen derartiger Schmuckplatten auf die Gewandung des Priesters kommt die eigentliche Tendenz der Gotik zur Erscheinung. Im Gegensatz zur Antike negierte die Gotik alles Körperliche und Plastische. In der Kasel des Priesters selbst als einer flächenartigen Verhüllung des Körpers mit Seidenstoffen, die in ihrer unendlichen Musterung alle individuelle Körperlichkeit aufheben, erscheint die Gotik in ihrem eigentlichen Wesen. Der goldene Schmuck half in seiner glänzenden Akzentuierung diese Anschauung verkörpern.

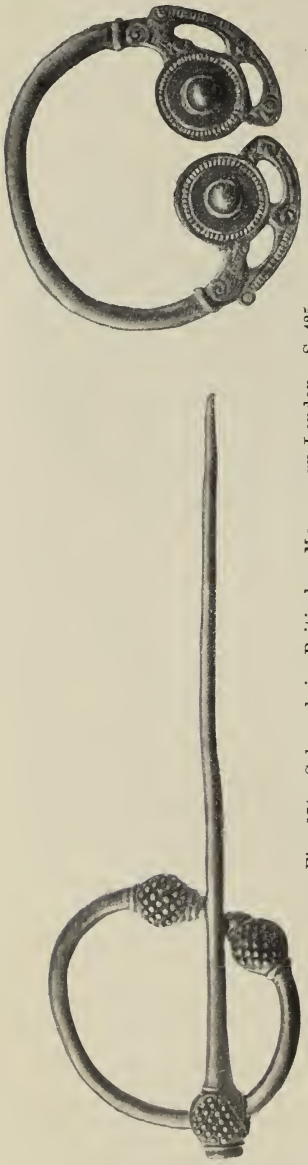


Fig. 374. Schmuck im Britischen Museum zu London. S. 425.

Das Unkörperliche, Ungreifbare des gotischen Kunstempfindens hat im transluziden Silberemail eine wesensverwandte Technik gefunden. Neben dem schweren opaken Grubenemail der romanischen Zeit hat der durchsichtige Silberschmelz den lichten Glanz einer unkörperlichen Welt angenommen. In seinem Kolorismus wetteifert er mit der Farbenpracht der Kirchenfenster gotischer Kathedralen. Das transluzide Email wird bei den Schmuckstücken angewandt, um selbst figürliche Szenen in einem anderen Dasein erscheinen zu lassen. Selbst kleine plastische Figuren werden mit ihm überzogen, um ihre Körperlichkeit möglichst durchgeistigt und doch farbenprächtig erscheinen zu lassen. Im Domschatze zu Essen befinden sich Schmuckstücke dieser Art (Fig. 383, S. 435), die burgundischen Ursprunges aus der Zeit um 1400 sind, und in ihrer stachlichten Form das Wesen der Gotik am besten verkörpern. Neben dem Email kommt als wirkungsvollstes Hilfsmittel für den Schmuck das Blattwerk hinzu, wie es sich mannigfaltig kräuselt und entfaltet, um dann in der Spätgotik wieder in einem malerischen und verästelten Wachstum zu ersterben.

Die architektonischen Elemente der Gotik sind der gleichen Tendenz unterworfen. Überall auf den gotischen Pektoralien tauchen gotische Strebebögen und Fialen auf, die die Körperlichkeit des Figürlichen aufheben sollen. So bei einem Schmuckstück im Dome zu Aachen aus dem 14. Jahrhundert (Fig. 384, S. 436), das in einem Kranze von Rosetten und

Perlen den Sinn für lebendiges Wachstum besonders zum Ausdruck bringt. Die beliebteste Form der gotischen Schmuckstücke ist die Vierpaßform, die wie die Form gotischer Maßwerkfenster die ungreifbare Silhouette der Gotik am charakteristischsten verkörpert. Sie kehrt wieder bei einem

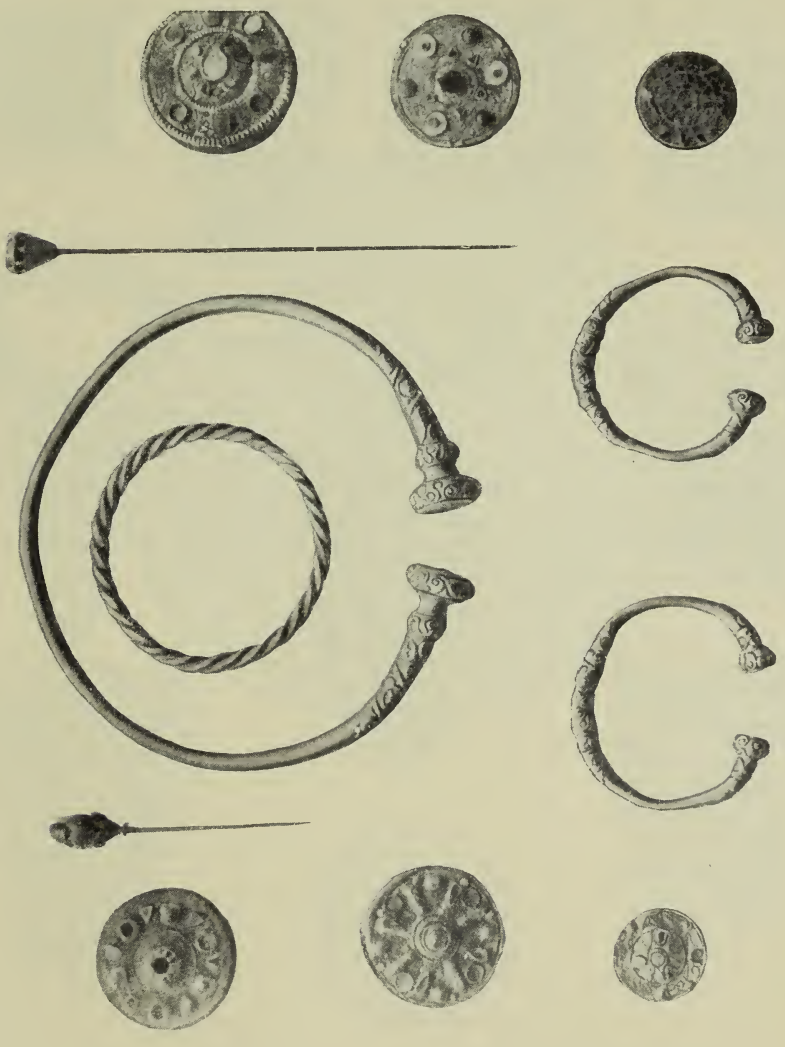


Fig. 375. Römischer und fränkischer Goldschmuck im Bonner Provinzialmuseum. S. 425.

Pektorale in Elten aus dem 14. Jahrhundert (Fig. 385, S. 437), das in gotisch schraffierter Architektur unter einem plastisch vorspringenden Baldachin die Gestalt des heiligen Vitus zeigt. Von besonders lebendiger Silhouette, aus geschwungenen, in sich arbeitenden Linien, ist eine Mantelschließe von Elten aus dem 15. Jahrhundert, die eine Burganlage mit wilden Männern zeigt (Fig. 386, S. 438). Zu den künstlerisch vollendetsten

Agraffen gehört ein Schmuckstück des Reinike vam Dressche, das 1484 für Albert von Letelen, Kanonikus von Minden, verfertigt wurde und sich im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet (Fig. 387, S. 439). Hier sind die Figuren des heiligen Petrus und zweier Heiligen bereits in hohem

Fig. 376. Fränkische Tauschierarbeiten im Provinzialmuseum zu Bonn. S. 425.

Relief in der schon mehr körperlich gewordenen Auffassung der Spätgotik unter plastischen Baldachinen angebracht.

Mit der Rückkehr zu einer mehr plastischen Anschauung, wie sie sich mit der Renaissance vollzog, schließt sich das Blattwerk der Gotik in gekräuselten Formen zusammen (Fig. 388, S. 440).

Die Renaissance.

Mit der Renaissance entstand der Sinn für räumliche Weite und ihre Wiedergabe. Man begann die Umgebung in Beziehung zum Menschen zu sehen und kam im Anschluß an die Antike zu einer plastischen und bildartigen Gestaltung. Die Malerei trat als Übung mehr und mehr in den Vordergrund und auch die kunstgewerblichen Gebiete werden von ihr beherrscht. Das Weltferne, Unnahbare der mittelalterlichen Anschauung wurde abgelöst durch das plastisch greifbare Element der

Fig. 377. Scheibe in München. S. 425.

Renaissance und der bildartigen Wiedergabe einer mit den Augen der Antike gesehenen Wirklichkeit.

Im 16. und 17. Jahrhundert wird mit dieser starken Neigung der Zeit zu malerischer, bildartiger Wirkung auch der Schmuck von einer gleichen Anschauung gestaltet.

Im Zusammenhang mit dem größeren Kleiderluxus, der das Persönlichkeitsbewußtsein der Renaissance am deutlichsten zum Ausdruck bringt, erfährt auch der Schmuck eine überaus differenzierte Gestaltung. Zur Belebung des Goldes, das jetzt nunmehr das Gerüst bildete, benutzte man den Edelstein in seiner mannigfaltigen Gestaltung und Fassung. Besonders der Schliff des Steines wurde zu einem wirksamen Mittel, um den Glanz des Lichtes hervorzulocken. Dann war es wieder das Email, dessen farbige Glut dem Glanze des Metalls die erwünschte Wirkung gab (Arbeiten in München und Gotha).

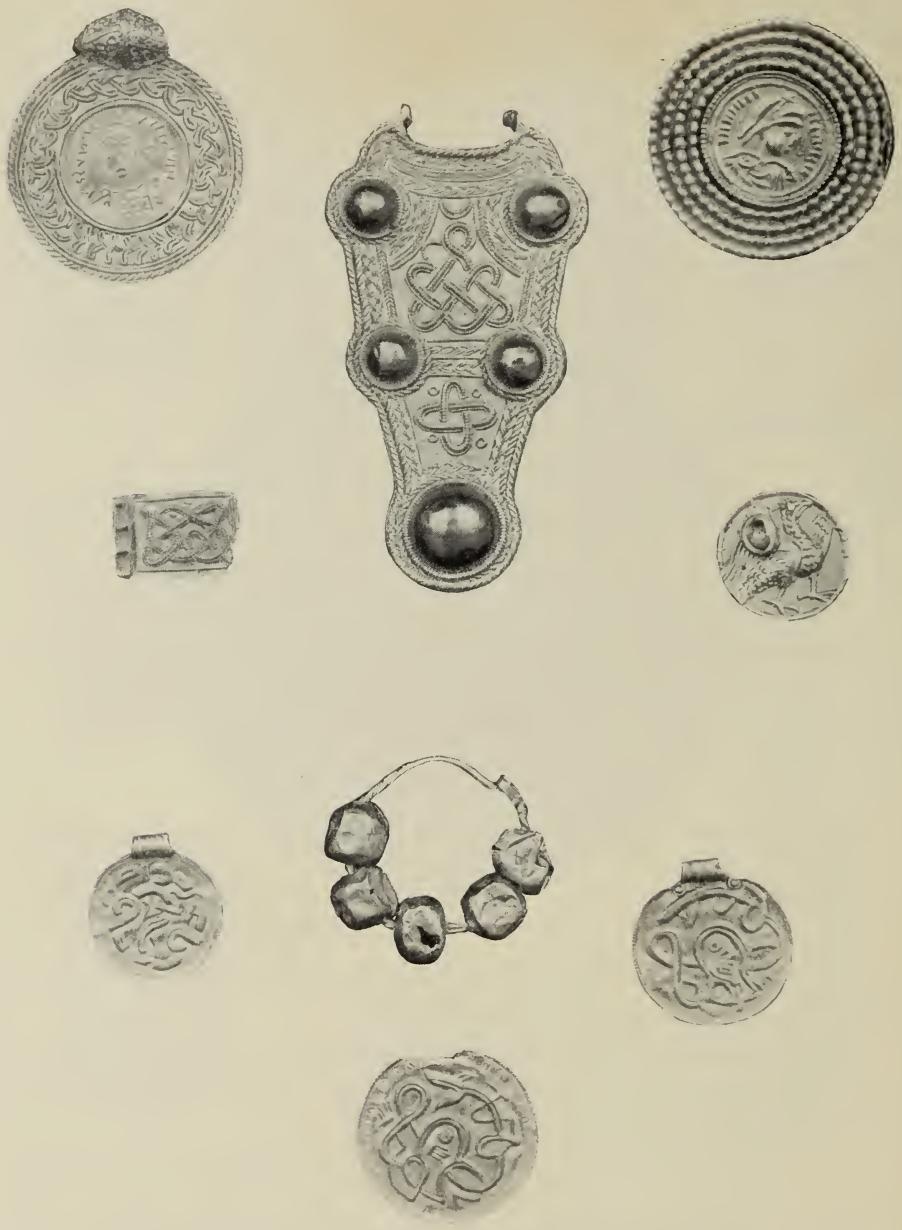


Fig. 378. Brakteaten und Goldschmuck im friesischen Museum zu Leeuwarden. S. 425.

Die durchbrochenen, auf Licht- und Schattenwirkungen berechneten Gehänge wirken im koloristischen Dekor der Edelsteine und des Emails wie kleine Miniaturgemälde, die das Geflimmer des Materiales möglichst zu steigern suchen (Fig. 389 f., S. 441). Vergl. die Arbeiten von Hans Mülich (1516—1573).

Für die Ornamentstecher eröffnete sich auch hier ein reiches Feld der Tätigkeit. Mit minutiöser Feinheit entstanden Vorlagen aller Art. (H. Holbein d. J., Virgil Solus, Birckenholz, de Bry, Hans Collaert,

Fig. 379. Adlerfibel im Museum zu Mainz. S. 426.

Fig. 380. Schmuckplatte im Kölner Kunstgewerbemuseum. S. 427.

Mignot, Friedr. Jak. Morisson, Baumann, Wolf, Hieron. Bäumel u. a. waren in ihren Vorwürfen unerschöpflich.)

Allerlei Figuren und Tiere wurden jetzt mit dem plastischen Sinn der Renaissance dem Schmuck verbunden oder selbst aus Edelsteinen und Email gebildet.

Fig. 381. Silberschmuck in Berlin. S. 427.

Halsketten, Gehänge und Ringe sind die Formen des Schmuckes, die das Persönlichkeitsbewußtsein der Renaissance besonders liebte. Hierhin gehören die zahlreichen Schmuckstücke in Gestalt von Orden, Schildern und Ketten, wie sie noch heute in Gilden und Schützenvereinen bewahrt werden.

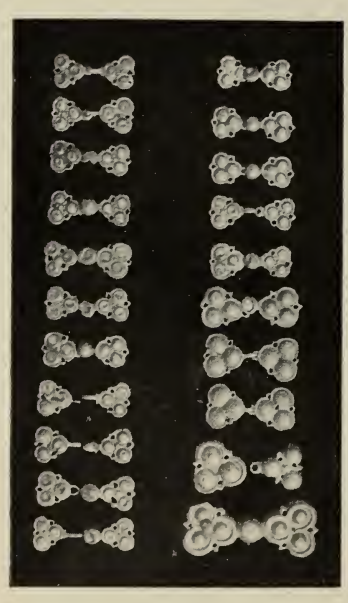


Fig. 382. Silberschmuck in Berlin. S. 427.

Aus der Anschauung der Renaissance entwickelte sich allmählich eine mehr und mehr auf Licht- und Schattenwirkung ausgehende Anschauung. Im Schmuck äußert sich dieser Vorgang in der Vorliebe für stark wirkende Edelsteine und in Durchbrechung des Edelmetalls. Die eigentliche Form des Schmuckes trat mehr und mehr zurück hinter der Wirkung der Zutaten.

Es trat in Verbindung mit der Üppigkeit der Zeittracht (Louis XIV.) ein Überwiegen der Kunst des Juweliers ein. Nur glänzende Steine konnten neben den goldstrotzenden Seidenstickereien noch wirken. Das Edelmetall wurde zum Träger von Rubinen, Granaten, Smaragden und Diamanten, oder wurde zu einer entsprechenden Fassung und Umrahmung verwandt. Alles löste sich jetzt auf in buntem Geflimmer. Das Metall konnte hier nur in feinen Linien, Voluten oder durchbrochenem Rankenwerk (wie in der Kunst der Spitzen oder der persischen Teppiche) Verwendung finden.

Im 18. Jahrhundert nahm der Schmuck in höchster Verfeinerung des malerischen Empfindens die Formen des Rocailles an. Flacons, Uhren,

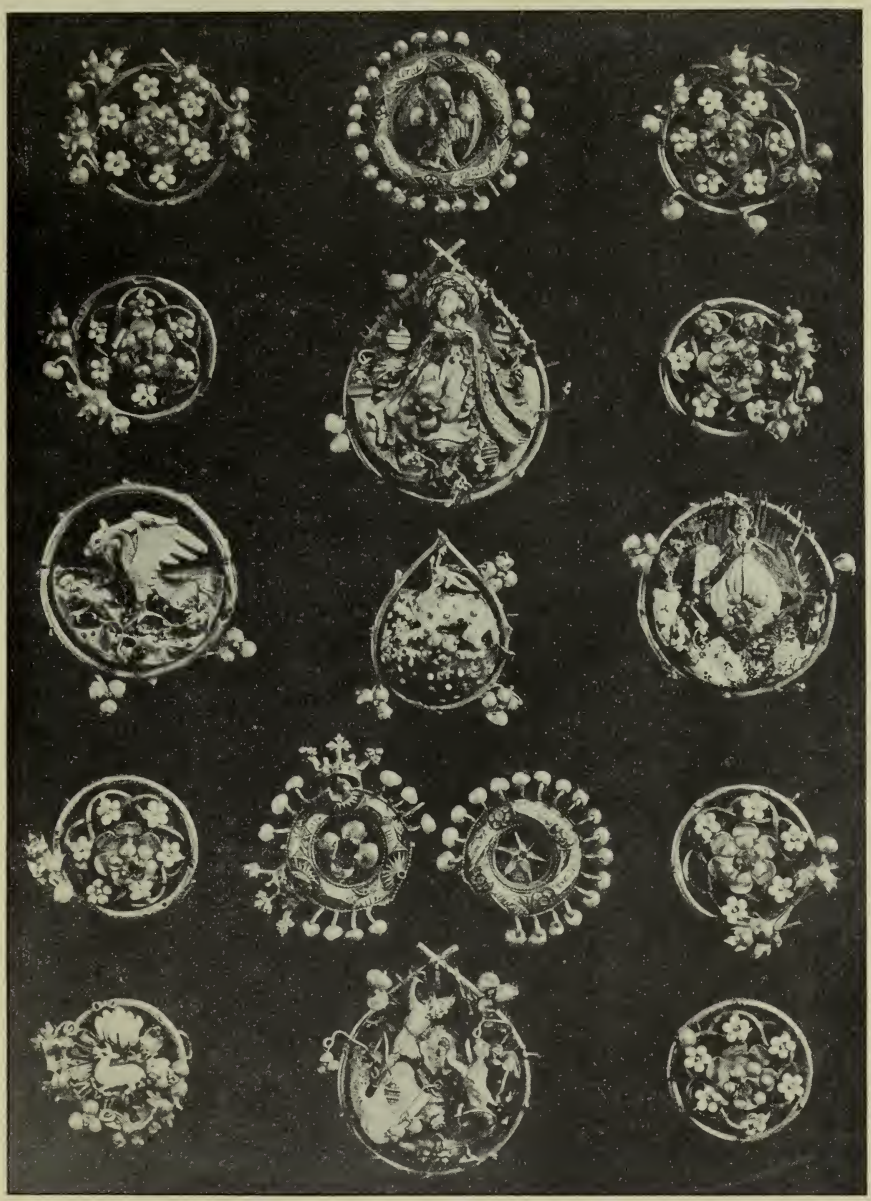


Fig. 383. Agraffen im Dom zu Essen (nach Humann). S. 428.

Dosen, Knöpfe werden mit Schmuckdetails überzogen. Der malerisch verfeinerte Sinn äußert sich hier besonders in dem Färben des Goldes (à quatre couleurs), dem Hineinziehen von malerischen Darstellungen,

kleinen Bildern mit Schäferszenen oder mythologischen Darstellungen in die Gesamtwirkung.

Material und Technik waren hierbei überaus mannigfaltig. Email, Porzellan, Elfenbein, Perlmutter, Achat wurden mit durchbrochenen

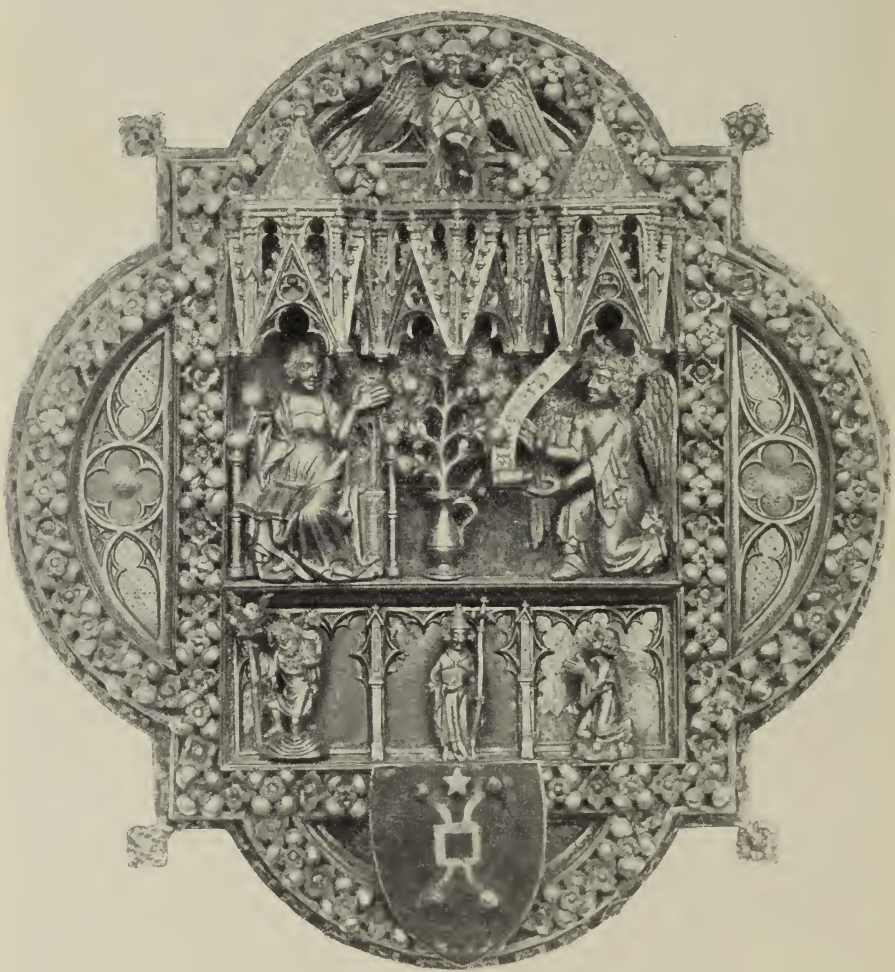


Fig. 384. Pektorale im Dom zu Aachen. S. 428.

Rokokoornamenten belegt oder in Gold gefaßt. Das Metall selbst wurde hierbei durch Guillochieren oder Färben belebt.

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt dann für den Schmuck mit der Vorliebe für die Antike wieder eine Bevorzugung des Silbers, des Diamanten, besonders der Perlen und ihrer lichten Wirkung ein. Selbst das Gold nimmt, wo es verwendet wird, eine hellgelbe Färbung an. Im Wedgwoodschmuck, den Kameen, werden antike

Figuren in die Wirkung mit hineingezogen. Diademe, Kämme, Reifen werden nach antikem Vorbilde getragen.

Auch die antiken Techniken, wie die Filigran- und Granulierarbeit, werden wieder aufgenommen.

Fig. 385. Pektorale in Elten. S. 429.

Der Mangel an Edelmetall im Anfang des 19. Jahrhunderts (1813 bis 1820 der Eisenschmuck) führt gleichzeitig mit der Erstarkung einer bürgerlichen Auffassung zu einer einfacheren Gestaltung des Schmuckes, wie sie schon vorher im Volksschmuck üblich war.

Der Volksschmuck.

Der Volksschmuck oder Bauernschmuck beruht auf den Traditionen des Mittelalters. Er mußte im Zusammenhang mit der Kunst des 1. Jahrtausends betrachtet werden, weil er eine Fülle von Motiven der mittelalterlichen Kunst in die moderne Zeit hinüberträgt. Aus dem 17. und

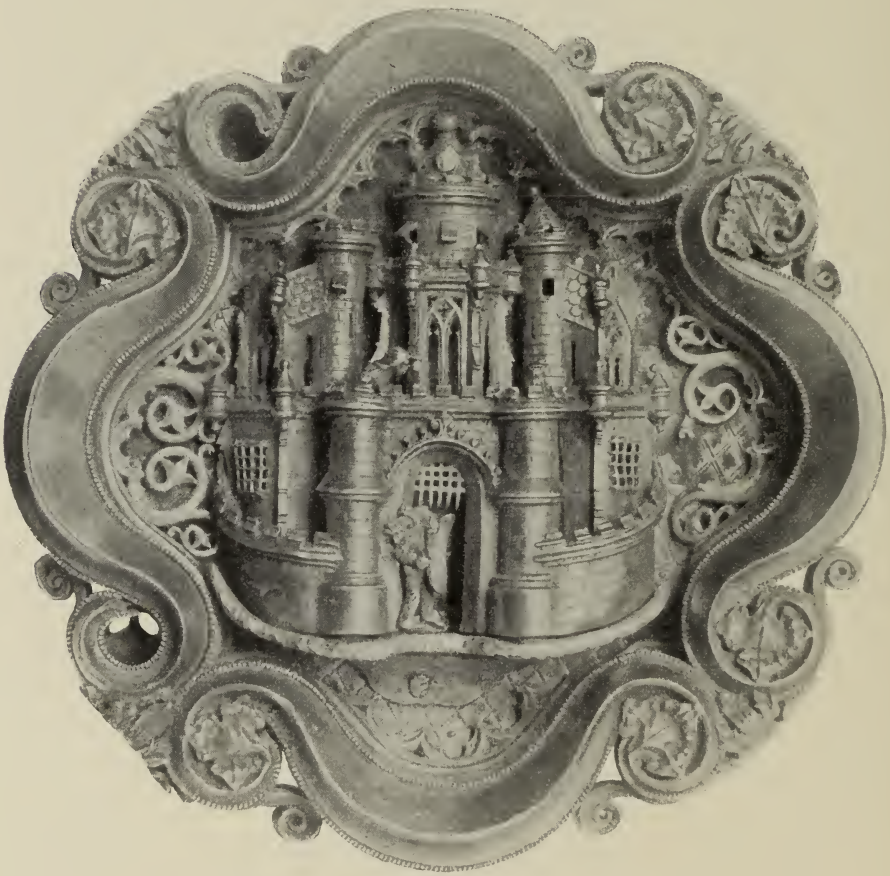


Fig. 386. Mantelschließe in Elten. S. 429.

18. Jahrhundert sind uns besonders viele Stücke erhalten, weil diese Zeit in einer verwandten Tendenz mit dem Mittelalter den malerisch-koloristischen Dekor besonders betont.

Die primitive Neigung, durch starke Affekte zu wirken, ist im Bauernschmuck naturgemäß am stärksten verkörpert. Denn es handelt sich hier um Instinkte, die den natürlichen Materialreiz aufsuchen.

Hauptsächlich beliebt war der starke Effekt von bunten Steinen, gewöhnlich Halbedelsteinen, die möglichst wirksam vereinigt werden.

Im allgemeinen macht die Volkskunst die Formen der großen Kunst mit, soweit die primitiveren Mittel es gestatten.

In abgeschlossenen Gegenden haben sich die alten Techniken noch erhalten.

In Italien hat der Goldschmied Castellani bei der Wiederbelebung

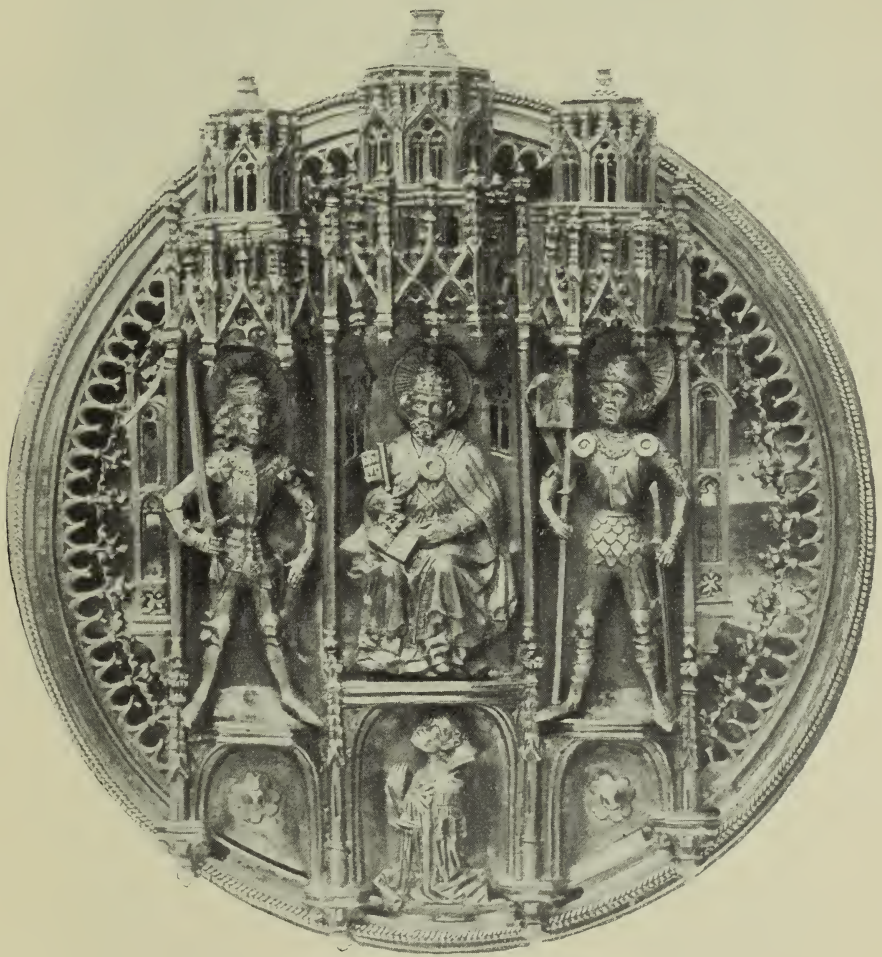


Fig. 387. Monile im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 430.

des antiken Goldschmuckes bäuerliche Arbeiter gefunden, die in alter Tradition die antike Technik des Filigrans und des Goldkörnens noch übten.

In den östlichen Ländern, besonders bei slawischem Bauernschmuck, finden sich noch heute die Rosettenformen der mittelalterlichen Kunst zum Teil in Verbindung mit Filigran-, Granulier- und Cloisonnétechnik.

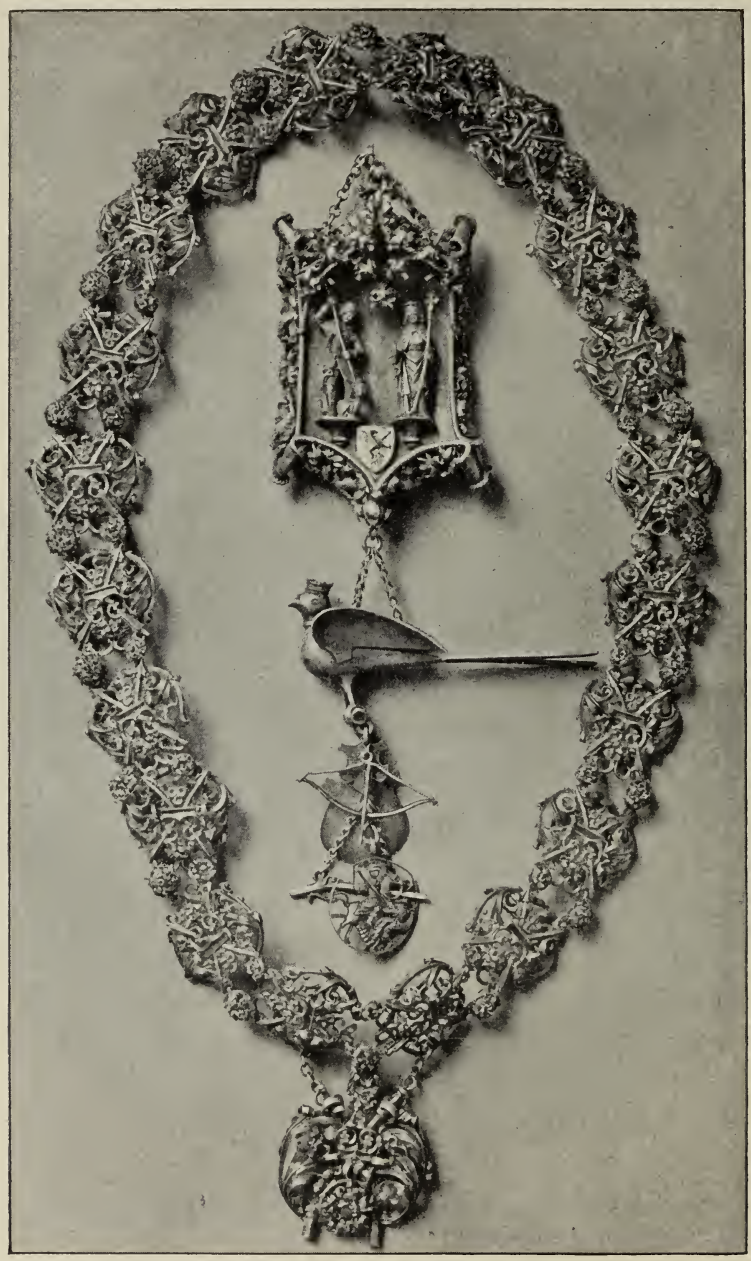


Fig. 388. Schützenkette in Antwerpener Privatbesitz. S. 430.

Die Filigrantechnik hat sich in volkstümlicher Tradition im Anschluß an die Antike besonders im Orient erhalten.

In Norwegen bestand der Volksschmuck aus derb geflochtenen, zopfartigen Filigrandrähten, die zu Rosetten verbunden wurden. Die alten

Traditionen des Mittelalters sind dort noch lebendig. So ist das Filigran häufig in geschwungenen Voluten und feinen Verästelungen vom Untergrunde losgehoben, völlig in der Art des Filigrans auf den Buchdeckeln des 13. Jahrhunderts. Das Filigran wird häufig auf einen konvexen Goldhintergrund aufgelegt. Um die Gesamtwirkung zu verstärken, werden kleine konkave Teller kreisförmig angehängt, wodurch das Licht stetig im Glanz des Goldes eingefangen wird. Bei anderen Rosetten

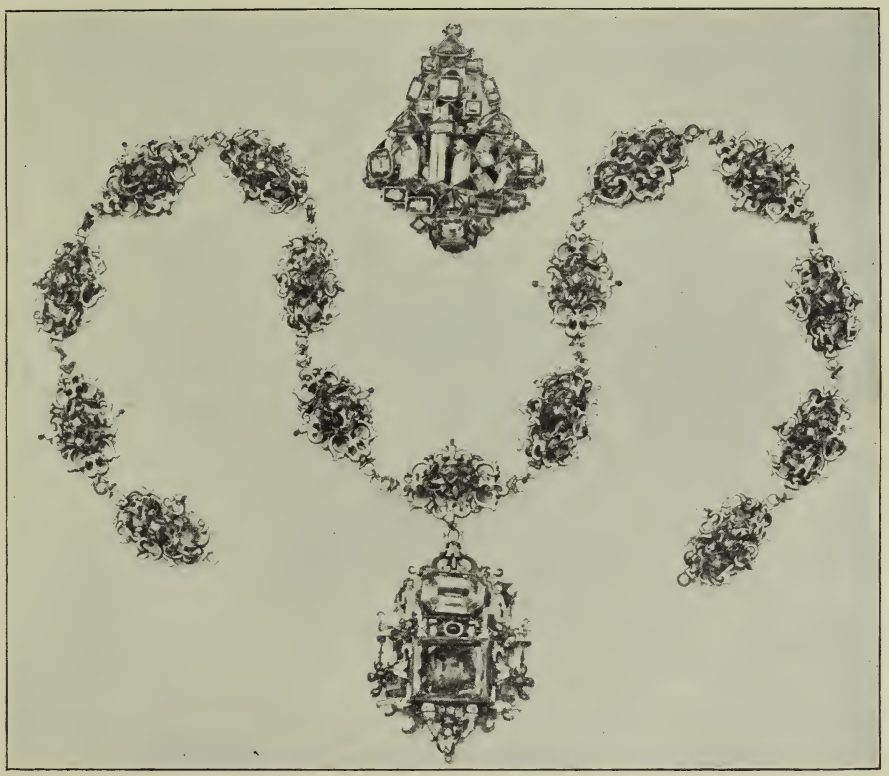


Fig. 389. Kette in der Bayerischen Schatzkammer (nach Phot. Soldan). S. 432.

werden kastenartig Buckel, die mit Filigran bedeckt sind, aufgesetzt, eine Art der Technik, die wieder an das Mittelalter erinnert (Fig. 391 f., S. 443).

In den verkehrsreicheren Gegenden sind mit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Stilarten der Zeit aufgenommen.

Besonders das Filigran in geschwungenen Barockvoluten oder Schleifenform ist für die Zeit um 1700 typisch.

Am Niederrhein und im Nordwesten Deutschlands wurde im Anfange des 18. Jahrhunderts das Filigran zu Anhängern in Form von Kreuzen und Schleifen verarbeitet (Fig. 395, S. 445).

Besonders in Holstein und Süddeutschland (Franken und Bayern) wird die alte Filigranarbeit in großem Umfange geübt. Das Filigran

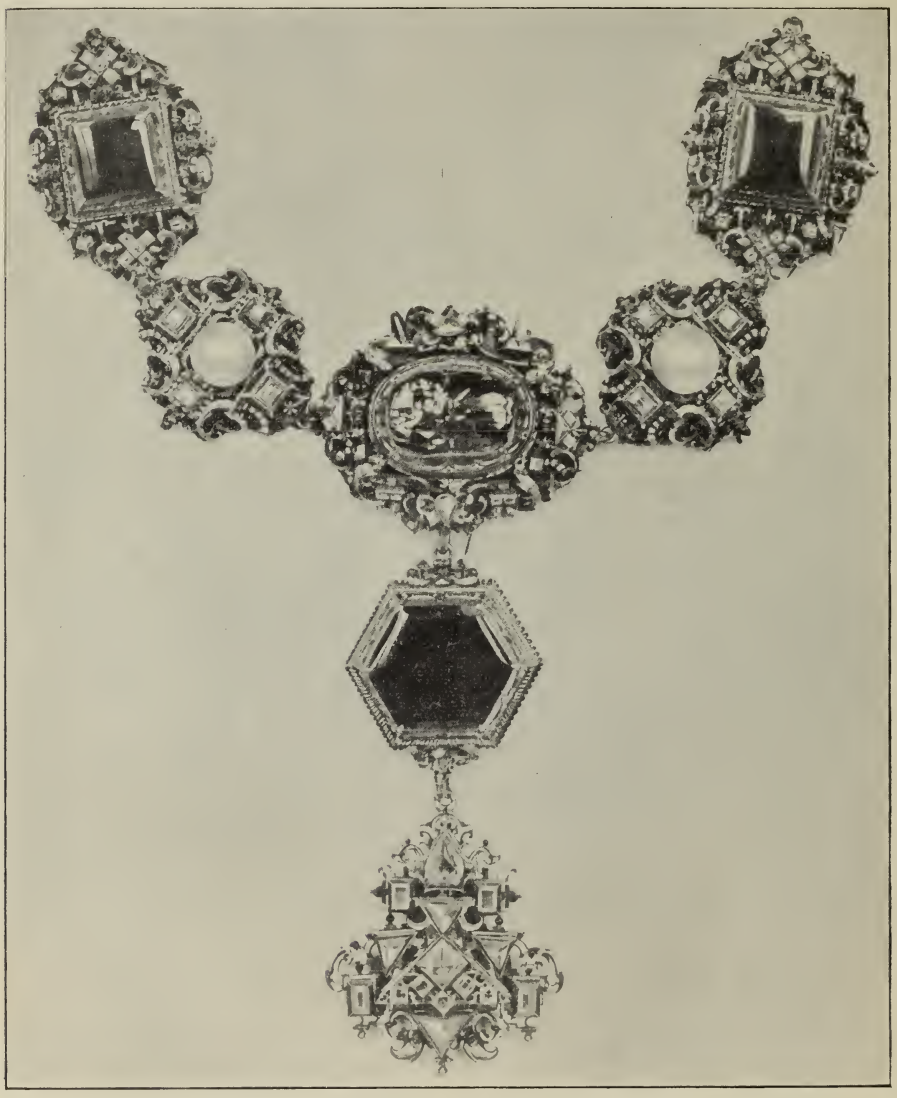


Fig. 390. Kette in der Bayerischen Schatzkammer (nach Phot. Soldan). S. 432.

wurde hier auf breite Platten zu Gürtel- oder Miederschließen aufgelegt oder zu Knöpfen verarbeitet.

Im späteren 18. und 19. Jahrhundert bestand der Schmuck aus einfachen glatten Goldplatten, die in Form von Rosetten und Palmetten durch Filigran im Empirecharakter verbunden wurden. Die größeren und kleineren Filigranrosetten stehen hierbei in feinem Kontrast zu den Gold-

plättchen. Die Wirkung wird durch Goldkugeln, auch durch blauen Glasfluß und kleine Perlen verstärkt. An diese Schmuckstücke ist meistens ein Kreuz angehängt. Besonders beliebt ist das Auflegen kleiner Goldscheiben auf das Gerüst des Schmuckes, wodurch eine besonders lebendige Wirkung erzielt wird (Schlesischer Plättchenschmuck Fig. 393, S. 444).

In den übrigen Ländern bestehen zum Teil, wie in prähistorischer Zeit, noch völlig primitive Bearbeitungen des Goldes, das häufig noch mit eingepreßten einfachen geometrischen Ornamenten versehen wird. Wie in den Zeiten früher künstlerischer Entwicklung führt hier noch das Material die Herrschaft. Erst allmählich, je nach Berührung mit höher stehenden Kulturen, sucht der Mensch die Sprödigkeit des Materiales zu überwinden und ihm eine eigene Fassung zu geben, die schließlich zu einem Überwiegen des Formgedankens über die Materie führt.

In Spanien zeigt der Schmuck im Zusammenhang mit der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts schleifenartige Bildungen und eine starke Vorliebe für Halbedelsteine. Die Schleifen bestehen aus Filigran oder aus einem durchbrochenen Pflanzenornament.

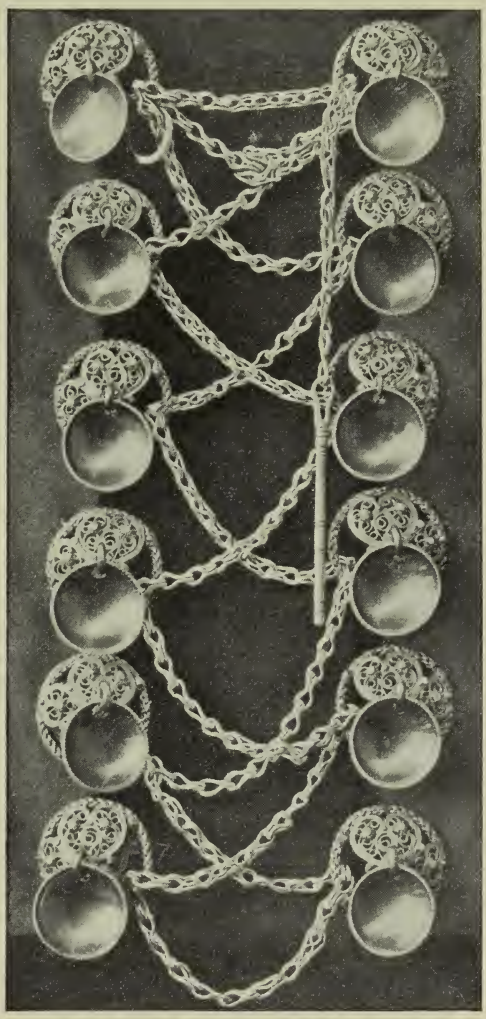


Fig. 391. Schmuck in Kristiania. S. 441.

Im 19. Jahrhundert entsteht eine halbrunde aus einem Gitterwerk von Goldstäben bestehende Form mit Filigranknöpfen und einem Anhänger aus flachem Plattengold, das in S-förmigen Bildungen ausgeschnitten wird. In Spanien kommt auch wie in Ungarn Drahtemail vor.

In Italien ist, ähnlich wie in Spanien, reicher Perlenschmuck beliebt, der, von Goldplättchen oder Stäben umrahmt, den Eindruck völlig beherrscht.

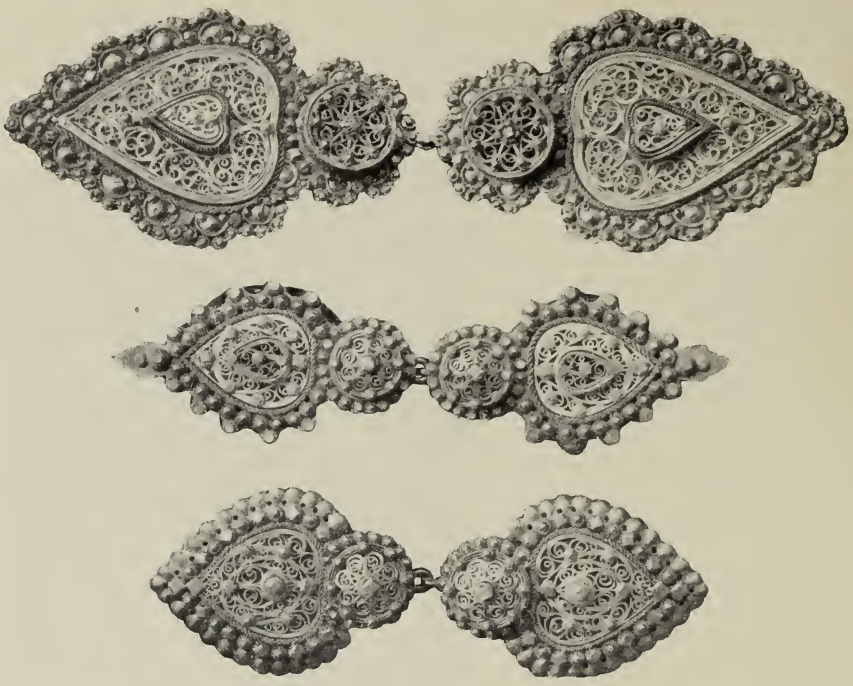


Fig. 392. Schmuck in Kristiania. S. 441.

In Indien wird der Schmuck vorwiegend aus Halbedelsteinen und Perlen zu Ketten und Gehängen in dichtem Gedränge verarbeitet. Es

Fig. 393. Schmuck in Privatbesitz in Köln. S. 443.

kommt auch feiner Filigranschmuck vor, der in Rankenvoluten die Schmuckplatte überzieht (Fig. 397, S. 446), wie er ähnlich auf einem Buchdeckel in S. Marco zu Venedig vorkam (vergl. Fig. 88, S. 103).

Fig. 395. Kette. S. 441.

In Ostasien wird das Gold zu feinen Plättchen verarbeitet, die in Rosetten- oder Blattform am Rande

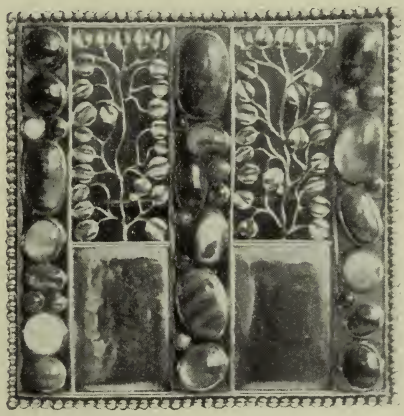


Fig. 396. Brosche von J. Hoffmann. S. 449.

mit feinem Filigran versehen werden (Fig. 394, S. 445). Häufig werden blaue Federn von Vögeln als Einlage verwendet.

Fig. 394. Chinesischer Anhänger. S. 445.

Die Neuzeit.

Die retrospektive Auffassung des 19. Jahrhunderts hat die noch erhaltenen alten Schmuckstücke wieder modern gemacht. Das Durchleben der früheren Stilepochen in einer neuen bürgerlichen Auffassung war allen Stilepochen, besonders der Volkskunst

Fig. 397. Schmuck im Berliner Kunstgewerbemuseum. S. 415.

günstig. In den letzten Jahren wurden Erzeugnisse der Volkskunst oder ihre Kopien (Goldschmied Telge, Berlin) fast aus allen Jahrhunderten getragen.

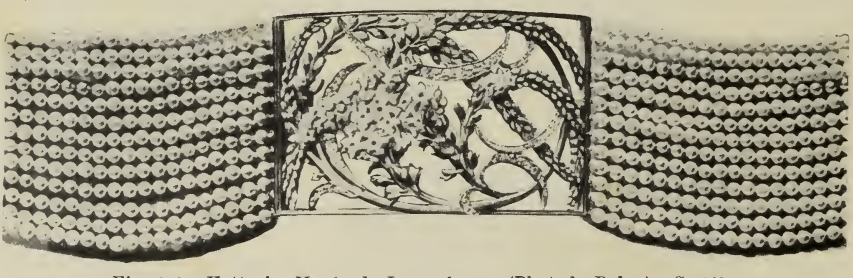


Fig. 398. Kette im Musée de Luxembourg (Phot. le Deley). S. 449.

Die neue Produktion stand unter dem Eindruck der maschinellen Fabrikation.

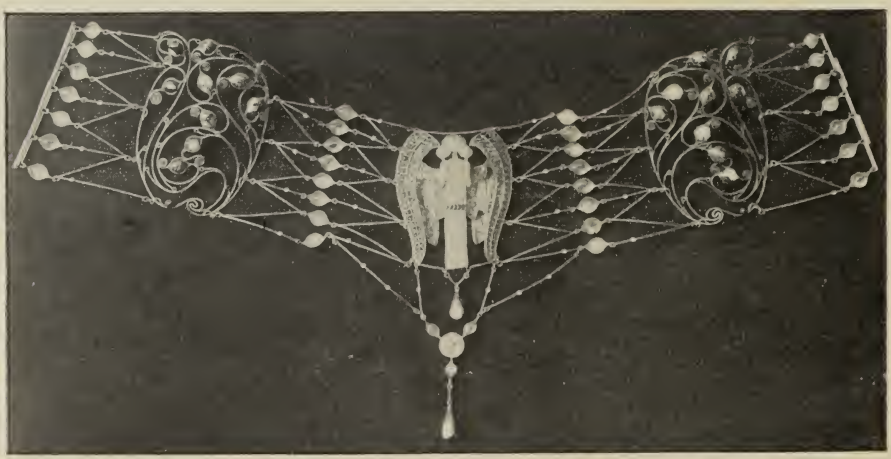


Fig. 399. Halsschmuck von K. Moser. S. 449.

Bei der Herstellung des Schmuckes ging man vielfach von Ideen und inhaltlichen Motiven aus. Die Form entsteht aus dem Inhalte oder ist nur um seinetwillen da.

Überall kommen gewisse Besonderheiten des modernen Lebens zum Ausdruck. Jagd, Sport u. s. w. werden für die äußere Erscheinung des Schmuckes ausschlaggebend. Die hier mitsprechenden Erwägungen haben natürlich mit Kunst nichts zu tun. Noch in den Neunzigerjahren er-

Fig. 400. Schmuck von P. Behrens. S. 449.

schien als wichtiges Dokument der Zeit in einer modernen Fachzeitschrift ein Aufsatz, der charakteristischerweise dieses Thema eingehend erörtert: „Am reizvollsten sind die Embleme der Jagd in ihrer Verwertung zum Schmuck; eine uralte Art ist diejenige, die Klauen oder Zähne der Jagdbeute in Gold gefaßt und sie zu Anhängern verarbeitet. Außerdem können die Ausrüstungsstücke des Jägers, seien sie älterer oder moderner Art, verwendet werden. Ist pflanzliche Zutat erwünscht, so ist der ‚Eichenbusch' passend. Malerischer, aber bei den Sportsmen weniger beliebt, sind die alten Jagdwaffen, Bogen, Köcher, Schweinespieß, Arm-

brust u. s. w. Die Parforcejagd, die Jagd zu Pferde, bietet in ihrer Vermischung von Reit- und Jagdsport reiches Material: Das geschwungene Jagdhorn, Peitsche und sonstige Reitembleme, dazu vielleicht noch der erlegte Fuchs und der dem Sieger erteilte Eichenbruch, geben leicht ein harmonisches Ganze. Bedeutend nüchterner ist dagegen der Reit- und Rennsport. Das Hufeisen in seiner alten glückbringenden Bedeutung

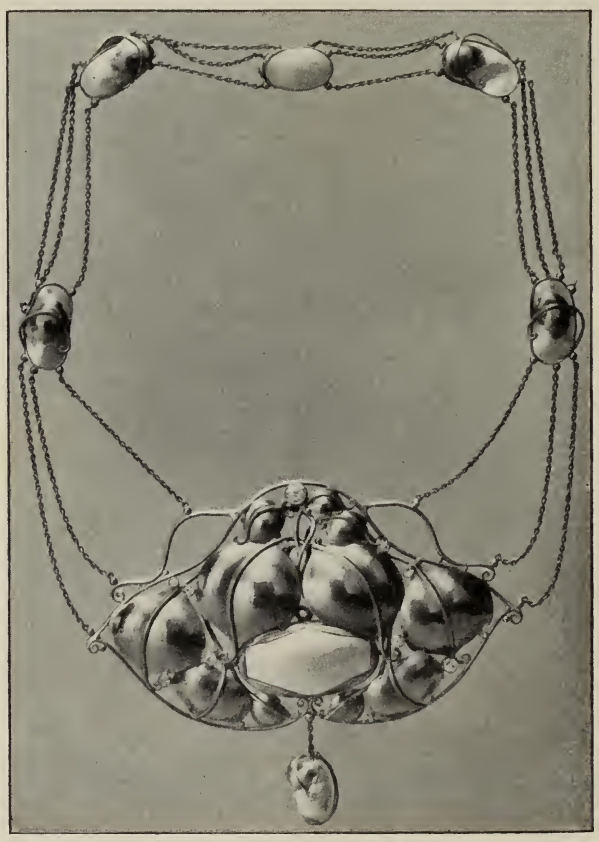


Fig. 401. Brustschmuck von J. Hoffmann. S. 449.

ist ein zwar einfaches, aber nicht unschönes Schmuckstück; sobald aber Peitsche, Sporen, Steigbügel oder gar die Jockeimütze vereinigt erscheinen, tritt doch eine sehr unkünstlerische Nüchternheit zu Tage. Der Segel- und Rudersport findet in dem seilumschlungenen Anker eine dankbare, ja schöne Form. Rennboote und Ruder sind, wie die Rennutensilien, unschön im Äußeren und nicht geeignet zu künstlerisch bedeutsamem Phantasieschmuck."

Vorlagen und Vorbilder in der vervollkommneten Technik der modernen Reproduktion verwirren auf diese Art das selbständige und vor allem künstlerische Schaffen.

Eine Besserung der modernen Schmuckkunst, jedoch auch wieder eine geschmacklose Verwirrung ging von Frankreich aus. Der Hauptschmuckkünstler Lalique suchte aus kostbarem Material einen möglichst üppigen Eindruck zu erzielen. Emaillierte Pflanzenornamente, mit Perlen und Diamanten besetzt, streben einen gewissen naturalistischen Eindruck an, der im Geflimmer der Farben der impressionistischen modernen Auffassung in der Malerei entspricht. Doch täuscht auch hier häufig die Kostbarkeit des Materiales über das eigentlich-künstlerische hinweg. Andere Namen französischer Künstler, G. Fouquet, Falize Frères, G. A. Jacquin, Vever, F. Falguière, Ph. Wolfers zu Brüssel u. a., sind in ihren Arbeiten nur mit großer Vorsicht zu genießen (Fig. 398, S. 446).

Auch in Frankreich entartet die Goldschmiedetechnik völlig zu Gunsten der Juwelierarbeit, die ihrem Wesen nach mehr um der Kostbarkeit des Materiales willen wie aus künstlerischen Gründen arbeitet. Die moderne Vorliebe für glänzende Effekte hängt mit einer gewissen unkultivierten, oberflächlichen Neigung der modernen Zeit zusammen.

Ähnlich ist es in Deutschland und den anderen Ländern.

Erst in den letzten Jahren geht man wieder von inneren künstlerischen Gründen bei der Gestaltung des Schmuckes aus. Als einzige Rettung aus dem Wust von dilettantischer Auffassung nahmen sich Künstler des Schmuckes an, ohne allerdings einen großen Erfolg zu haben. Peter Behrens, van de Velde und die Wiener Kolo Moser, Jos. Hoffmann schufen wieder wirkliche Kunstwerke, die man den besten aller Zeiten an die Seite stellen kann (Fig. 396 f., S. 445).

Aus dem modernen Empfinden für unendliche Musterung sind von Peter Behrens aneinandergereihte gleiche Motive bevorzugt (Fig. 400, S. 447). Durch stark schnellende Linien hat besonders van de Velde in seinen Schmuckstücken einen fluktuierenden, echt modernen Eindruck erzielt. Gleichzeitig äußert sich überall ein feines Empfinden für den Glanz des einfallenden Lichtes und seine mannigfaltige Spiegelung im gehämmerten oder polierten Material. Ein Brustschmuck von Jos. Hoffmann, Wien, aus Gold mit Perlenschalen und Brillanten bringt dieses Empfinden in neuer Eigenart zur Geltung (Fig. 401, S. 448).

Und es äußert sich auch für die moderne Zeit mit besonderer Feinheit, wie nur der Künstler das Eigentliche einer Zeit sieht und verkörpert, während die meisten stumpf vorübergehen.

Ortsverzeichnis.

A.

Aachen. Buchdeckel 118
Goldene Altartafel 120
Gotisches Schmuckstück 428. 436
Kanzel Heinrichs II. 163
Karlsschrein 221. 224
Kopfreliquiar des heiligen Adalbert 248
Kopfreliquiar Karls des Großen 241. 248
Limogestruhe 180
Lotharkreuz 107. 108
Madonna 249
Marienschrein 222. 223. 225. 226. 227
Monstranz 253
Petrusstatuette 251. 252
Reliquiar 243
Reliquienkapelle 241. 242. 243
Scheibenreliquiar 239
Silberne Relieftafel 120
Simeonsreliquiar 240
Tafeln 247
Abdinghof. Tragaltar 152
Abydos. Schmuckreifen 1. 419. 421
Aisne. Fibeln 67
Alba Fucense. Staurothek 104
Altenburg. Landschaftsuhr 398
Altötting. Goldenes Rössel 236
Ambazac. Schrein 180
Amiens. Kreuz 182
Amsterdam. Pokal 327
Ansbach. Hostienbüchse 324
Antwerpen. Kette 440
Apahida. Goldschmuck 48
Goldfibel 60
Schnalle 64
Silberkanne 60
Arras. Reliquiar 182
Aschaffenburg. Kopfreliquiar 249
Assisi. Kelch aus Siena 276
Astorga. Kasten 95
Athen. Goldbecher von Vafio 12
Mykenische Goldfunde 7. 8. 9. 21
Athos. Emailarbeiten 102
Augsburg. Bankmetzgerpokal 317
Madonna 249
Monstranz 253
Schalen 307
Tragaltar 218

B.

Basel. Abtstab 238
Altartafel 122
Entwürfe zu Pokalen von Holbein 295
Holbeinhandzeichnungen 365
Kreuzigungsgruppe 238
Bautzen. Pokale 304
Bayeux. Elfenbeinkasten mit Silberbeschlag 179
Beaulieu. Marienfigur 180
Beckum. Prudentiaschrein 229
Reliquienschrein 175
Berlin. Agraffe 430
Altarvorsatz aus der Wiesenkirche in Soest 172
Anhänger 237
Armbänder von Meroe 5
Baseler Goldkreuz 123
Baseler Kreuzigungsgruppe 238
Becher 317. 318
Bürgereidkristall 246
Deckelschale 307
Diana auf dem Hirsch 354
Dianaaufsatz 345
Dianapokal 326
Fund von Werder 75
Georgsstatuette 250. 251
Goldfund von Vettersfelde 17. 19
Greifenmuster Tak-i-Bostam 47
Grubenschmelzplatte 193

Herforder Buchdeckel 82. 83
Herforder Kirchenschatz 173
Herforder Taschenreliquiar 76. 77. 78
Hildesheimer Silberfund 25. 26. 27
Holbeinkanne 365
Huldigungsadresse 410. 411
Huldigungsschild 406. 408
Humpen 327
Iburger Tragaltar 155
Jamnitzerpokal 320
Kanne 382
Kassette 320
Kasten 357
Kelch 255. 256. 262
Kreuz mit Bild Heinrichs des Löwen 176
Krone und Schmuck aus der Krim 58
Kronprinzenhochzeitssilber 416
Kunstschränke 359
Leuchter 374. 402
Lüneburger Elfenbeinhorn 265
Lüneburger Silberschatz 270. 271. 296 bis 300
Marienstatuetten 249
Medaillon in Zellenemail 100
Ornamentstichsammlung 366
Pokal 405
Pommerscher Kunstschrank 352—359
Pritzwalker Silberfund 427. 434
Rogerus-Goldkreuz 144. 151. 152. 426
Schinkelpokal 404
Schmuckplatte 426
Schüssel 290
Serpentinschale und Schüssel 347
Silberaltar 355
Silberarbeiten 390
Silberkreuz von Luksor 37
Silberner Kaminschirm 396. 397
Silberne Sessel 396
Silberne Tischplatte 396
Silberplatten 423. 425
Stirnreifen 58
Soester Patroklusschrein 244. 246
Terrine 403. 404
Tischfontäne 323
Tragaltar 156. 198. 199
Traubenbecher 327
Traubenpokal 306
Tritonentrinkhorn 349
Zellenemail 99
Bernay. Silberfund 34
Beromünster. Reliquienkästchen 80
Blanchefosse. Kreuz 182
St. Blasien. Kreuz 177
Silbereinband 244
Bocholt. Rauchfaß 258
Bologna. Domenikusreliquiar 276
Bonn. Fibeln 425
Fränkischer Goldschmuck 425. 429. 430
Boppard. Rauchfaß 259
Borga. Kelch 171
Borghorst. Reliquienkreuz 129
Boscoreale. Silberfund 31. 32
Braunschweig. Kelch 256
Brauweiler. Kasten mit Silberbeschlag 179
Monstranz 253
Breda. Schale 361
Breslau. Kopfreliquiar 246. 248
Schmuckstücke 427
Brochon. Gräberfunde 66
Brüssel. Kopfreliquiar aus Stavelot 215. 216
Kreuz 182. 185
Reliquiare 219. 220
Tragaltar aus Stavelot 219
Bukarest. Goldfund von Petrossa 49
Burgos. Altar 180

C.

Charlottenburg. Entwürfe für Silberarbeiten von Schinkel 404
Kreuz 218
Rahmen 108
Charney. Gräberfunde 66
Chartres. Krümme eines Bischofsstabes 181
Chelles. Kelch 66. 67
Christiania. 443. 444
Chur. Luziusschrein 177
Reliquienkasten 78. 80
Citta di Castello. Altar 180. 273
Cividale. Altar 180
Colle di Val d'Elsa. Kelch 277. 280
Conques. A Karls des Großen 105
Goldstatue des heiligen Foy 105
Reliquiar 86

D.

Dahchour. Brustschmuck 1
Darmstadt. Tragaltar 193
Turmreliquiar 199

Delbrugе. Tafel 198
Deutz. Heribertschrein 215—219
Dijon. Ciborium 89
Dokkum. Kanne 364. 365
Dresden. Astrolabium 322
Aufsatz von Dinglinger 393—395
Centauraufsatz 345. 348
„Hofhalt des Großmogul zu Delhi“ 392 bis 395
Kanne 323. 324
Karyatide 395
Kassette 320
Nürnberger Trinkbecher 323
Pokal 304
Pokal mit der Feste Sonnenstein 325
Prunkpokale 309. 312
Schmuckkasten 322
Silbermobiliar 398
Silberne Terrine 391
Teeservice Augusts des Starken 392
Tischplatte 396
Weinkanne 345
Dublin. Bischofsstäbe 83
Kreuze 83
Durham. St. Cuthbertkreuz 82
Düsseldorf. Monstranz 253
Uhr 416
Unterbau eines Reliquiars 215

E.

Echternach. Kodex 108. 112
Elbing. St. Georgsstatuette 251
Elten. Mantelschließe 429
Pektorale 429
Eltenberg. Rauchfaß 259
Eltville. Monstranz 253
Pokal 327. 390
Eltz. Monstranz 252. 253
Emden. Schale 307
St. Emmeram. Arnulfaltärchen 95
Schrein 247
Emmerich. Kreuzigungsgruppe 249
Rauchfaß 259
Willibrodiarche 115
Enger-Herford. Goldkreuz 152
Essen. Buchdeckel 130
Burgundische Schmuckstücke 428. 435
Kopfreliquiar des heiligen Marsus 249
Leuchter 118
Mathildenkreuze 115. 122. 134. 135. 136
Schwert 118
Esquilin. Schmuckkasten 35
Evreux. Schrein des heiligen Taurin 231

F.

Florenz. Augsburger Schalen 307
Bischofsstab aus Chartres 181
Büste 281
Flasche und Schale mit Email 292—294
Johannesaltar 282. 284. 286
Kanne und Schüssel 288. 289. 290
Kunstschrank 352
Reichenauer Sakramentar 112
Reliquiar 274
Zenobiusbüste 279
Frankfurt a. M. Goldpokal 311
Kreuz 156
Monstranz 253
Silbergetriebene Figuren 321
Silbernes Schiff 343
Frauenchiemsee. Kreuz 239
Frederiksborg. Altar 351
Freckenhorst. Monstranz 254
Fritzlar. Armreliquiar 156
Frontale 156. 166. 169
Goldkreuz 144. 154. 155
Kelch 155
Leuchter 155
Patene 155
Tragaltar 155

G.

Gaildorf. Erbschenkenbecher 310. 311
St. Gallen. Tuotilotafeln 95
Gandersheim. Einbanddeckel 162
Gatchino. Salzfässer 378
St. Germain en Laye. Koptische und fränkische Funde 80
Gize. Schmuck 420. 421
Gmunden. Monstranz 253
Goslar. Bergkanne 266
Gotha. Augsburger Pokal 344
Echternacher Kodex 108. 110. 112
Ernestinischer Willkomm 319
Schmuckstücke 431
Versilbertes Kupferrelief 363

Gourdon. Kelch 66
Gracht. Flügelaltärchen 237
Gräfrath. Monstranz 253. 258
Gran. Doppelkreuz 102
Kalvarienberg 237
Kreuzreliquiar 102
Graz. Landschadenbundbecher 308. 309
Greifswald. Lutherpokal 295
Guarrazar. Kronen 69. 70. 71

H.

Halberstadt. Buchdeckel 173
Reliquiar 173
Schmuckbenähte Kaseln 427
Silberschüssel 104
Hall, Schwäbisch. Pokal der Salzsieder 305
Halle. Kelch 256
Hamburg. Kreuz 156
Hanau. Triptychon aus Stavelot 218
Hannover. Reliquienkästchen 239
Havixbeck i. W. Reliquienkopf 249
Heiligenberg. Silberrelief 363
Herdringen i. W. Kelch 328. 330
Kruzifix 328. 330
Missale 328. 330
Pontificale romanum 328. 329
Rauchfaß 328. 331
Sprengwedel 328. 331
Weihwasserkessel 328. 330
Herford. Buchdeckel 82. 83
Kirchenschatz 173
Taschenreliquiar 78
Hermannstadt. Pokal 361
Schalen 361
Hiddensoe. Goldfund 81. 83
Hildesheim. Bernwardskreuz 138. 139
Bischofsstab 140
Bucheinband 163
Epiphaniasschrein 157
Godehardkelch 170. 171
Godehardschrein 158. 159. 160
Hezilokronleuchter 162. 163
Katharinenreliquiar 176
Kreuz Heinrichs des Löwen 176
Leuchter 167
Marienfigur 138
Nielliertes Kästchen 138
Oswaldreliquiar 175
Reliquiar 161
Scheibenkreuze 161. 164. 165
Schmelzplatten 176
Silberfund 25—30
Silberkreuze 139. 140
Silberleuchter 140
Hochelten. St. Georgsstatuette 249. 250
Monstranzen 258
Schmuckstücke 437. 438
Huy. Marienschrein 228
Silbersarkophage 217

I.

Iburg. Tragaltar 155. 156
Innsbruck. Ortokidenschüssel 180. 184

J.

Jelalabad. Goldener Gefäßhenkel 44. 45
Jouarre. Juliaschrein 182

K.

Kairo. Brustschmuck 3
Geierarmband 2. 3. 4
Silberschatz von Luksor 37
Zierdolch 3. 4
Kaiserswerth. Suibertusschrein 228
Karlsruhe. Silberne Burg 325
Kassel. Gotisch montiertes „Purtzlan Trinckgeschir“ 264
Hauffebecher 318
Hessischer Willkomm 311. 312
Nautiluspokale 349
Perlmuttertrinkgeschirre 349
Pokal 303. 304
Pokale 339. 340
Straußeneipokal 349
Ziegenhainer Kanne 267. 268
Kertsch. Fibel 59. 422
Klausenburg. Schnalle von Apahida 64
Klosterneuburg. Ciborium 239
Emailaltar 182
Monstranz 367
Koblenz. Altarvorsatz St. Kastor 167
Koburg. Gandersheimer Einbanddeckel 162
Köln. Albinusschrein 205
Becher 304

Christuskörper 157
Ciborien und Ostensorien 239. 255
Dreikönigenschrein 208. 209. 210
Engelbertschrein 366. 367
Evangelienbuchdeckel 196
Kelch 255
Kelchkuppe 171
Kirchengerät 409
Kreuze 239. 240. 241. 274
Kreuz St. Pantaleon 203
Makkabäerschrein 247
Maurinusschrein 167. 204. 205
Missale 366
Monstranzen 252. 367
Ratssilber 410. 412
Römischer Schmuck 423
Sammlung Schnütgen 240. 257. 275. 278
Schale 307. 308
Schmuck 433
Severinusplatte 115
Silberkanne 400. 402
Silberkasten 366
Tragaltar 198
Ursulaschrein 203
Ursulaantependium 203
Komburg. Antependium 177. 179
Kronleuchter 177. 180
Kopenhagen. Altarvorsatz 172
Patene 238
Reliquienarm 171
Silberkanne 236. 238
Kornelimünster. Kopfreliquiar 248
Krakau. Altar 350
Kodexdeckel 132
Reliquiar 246
Kremsmünster. Scheibenkreuz 176
Tassilokelch 75. 77
Kul-Oba-Hügelgrab. Schmuckstücke 19
Kyme in Äolis. Ohrringe 21

L.

Leeuwarden. Goldbrakteaten 425
Schmuck 432
Schüssel 363
Le Mans. Grabplatte 180
Lens. Ciborium 182
Leyden. Gürtelschnalle 425
Lille. Rauchfaß 182
Limburg an der Lahn. Hülle des Petrusstabes 108
Reliquiar 100
Lindau. Evangeliar 78
Evangelienbuchdeckel 90. 95
Lippborg. Reliquienschrein 245. 246
Lippstadt. Kelch 256. 260
Lisbjerg. Altarvorsatz 171
Lisborn. Monstranz 254
Lissabon. Bowlen 379
Leuchter 379
Tafelaufsätze 379
Toilettenservice 379
London. Ackleybecher 301
Baseler Krummstab 238
Becher in Burgform 263. 264
Emailarbeiten 102
Entwürfe zu Pokalen von Holbein 295
Geschnittenes Kristall 153
Glaubensschild 406. 409
Goldbecher 236
Goldener Gefäßhenkel 44
Goldschatz von Oxus 43. 44
Griechische Diademe 20
Hildesheimer Reliquiar 161
Irische Schnallen 83
Kanne 401
Kanne und Schüssel 290
Kreuze 83. 218
Kruzifixus 166. 168
Kuppelreliquiar 201
Limogeskasten 180
Mainzer Doppelpokal 264
Reliquiar mit Schmelzarbeit 237
Schale 307
Schmuckkasten von Esquilin 35
Silberbecher der Mercers Hall 365
Silbergefaßte Maserholzbecher 365
Silbergeschirr 403
Terrine 403
Triptychon 217
Zepter 21
Lucignano. Reliquiar 281
Lübeck. Büstenreliquiar 249
Patene 236. 238
Lüneburg. Elfenbeinhorn 265
Güldene Kirche 244
Silberschatz 270. 271. 296—300
Lüttich. Reliquiar 217
Triptychon 217

Luksor. Silberschatz 37
Lutenstetten. Rauchfaß 259

M.

Maastricht. Egbertkreuz 108
Servatiusschrein 215. 217. 219
Madrid. Kronen von Guarrazar 69. 71
Mailand. Altärchen 238
Paliotto von St. Ambrogio 84. 85
Silberkästchen von St. Nazaro 36
Mainz. Adlerfibel 426. 433
Doppelpokal 264. 265
Marburg. Elisabethschrein 228. 229
Marocuil. Fibeln 67
Maulbronn. Zunftpokal 390
St. Maurice d'Agaune. Emailkanne 180
Reliquienkasten 73
Vase 73
Melos. Goldfunde 21
Meran. Pokal 304
Meroe. Armbänder 5
Mettelen i. W. Kasten 80
Mettlach. Triptychon 212. 213
Metzer Evangeliar 111. 113
Minden. Kasten 130
Schmuckstücke 439
Turmreliquiar 173
Mithridates. Fibel 59
Modena. Tragaltärchen 128
Moissat-Bas. Reliquienschrein 177. 178
Monceau-le Neuf. Fibeln 67
Monza. Evangeliarium 68
Reliquienkasten 97
Votivkrone, Kreuz 69
Moritzburg. Pokal mit Mohrenkopf 325
Moskau. Tafelaufsätze 326
Mozac. Schrein 180
Mühlhausen i. Th. Kelch 339
München. Altar 350
Armbänder von Meroe 5
Arnulfciborium 90. 95
Büstenreliquiar 248
Deckel des Codex aureus 89. 90
Deckel des Utaevangeliars 114. 116
Dianaaufsatz 345
Einband des Wessobrunner Evangeliars 176
Emailbild 101
Emailpokal 301
Feldaltärchen 93. 95
Giselakreuz 115. 116
Goldemailpokal 300
Goldene Rose 281
Goldfund von Wittislingen 74. 75. 425
Hausaltärchen 239
Prachtkodices 117. 118. 119
Prachtpokale 309. 310. 312. 316
Reliquiar Heinrichs II. 123. 124
Sakramentar und Evangeliar Heinrichs II. 117. 119
Schmuckkasten 320
Schmuckstücke 431. 441. 442
Schreibzeug 359
Schrein des heiligen Kosmas und des heiligen Damianus 246
Schüsseln 363
Silberverzierte Möbel 352
Straußeipokal 264
St. Georg 344. 346
Tragaltar 199
Watterbacher Tragaltar 132
München-Gladbach. Tragaltar 193. 194
Münster. Antependium 172
Erphokreuz 116
Kasten 129. 130
Kreuz 156
Murtin. Apostelschrein 235
Mykene. Goldfunde 7. 8. 9. 21. 419. 421. 422

N.

Nagy-Szent-Miklos. Goldfund 38. 39. 40
Namur. Altärchen 238
Kelch 182
Nancy. Evangeliar des heiligen Gauzelin 105
Kelch und Patene des heiligen Gauzelin 105
Neapel. Dianaaufsatz 345
S. Nectaire. Heiligenkopf 181
New-York (Sammlung Morgan). Ciborium 239
Lindauer Evangelienbuchdeckel 90. 95
Nicopol. Vase 23. 24
Nimbeck. Monstranz 255
Nivelles. Gertrudenschrein 233. 234. 235
Novo-Tscherkask. Krone 16
Nürnberg. Ackleybecher 302

Augsburger Bankmetzgerpokal 317
Becher der Schneiderinnung 343
Doppelpokal 258
Kokosnußbecher 348
Pfinzingscher Goldpokal 306
Pokal 327
Pokal der Metzger 344
Silbernes Schiff 341. 343
Trinkbecher 323
Trinkbecher von Jamnitzer 323
Vortragskreuz 88. 90
Winzerbecher 345
Zenobüste 249

O.

Oelst in Jütland. Antependium 172
Ofen-Pest. Deckelkanne 361
St. Omer. Kreuzfuß 219
Orvieto. Kelchtuchbehälter 280
Kreuz des Pelagius 95
Sabinusreliquiar 276
Osnabrück. Goldkreuz 156
Kaiserpokal 266
Kelch 256. 261
Kordulaschrein 246
Krispinianusschrein 173. 174
Krispinusschrein 174. 175
Madonna 248. 250
Paulusstatuette 250
Permeriusschrein 246
Petrusstatuette 250
Reginaschrein 244
Reliquiar 173
Reliquienbehälter 156
Reliquienschrein 244
Ouvaroff. Fibel 59
Oxford. Salzfaß 365
Oxus. Goldschatz 43. 44

P.

Paderborn. Büstenreliquiar 248
Kasten der Sammlung Güldenpfennig 130
Liboriusaltar 143
Tragaltar 144. 145. 146
Padua. Silbernes Schiff 343
Paris. Antwerpener Kanne 361
Armreliquiar Karls des Großen 219
Baseler Altartafel 122
Büchse 239
Childerichgrabfund 64
Chosroesschale 45. 46
Ciborium 182
Degenentwurf 377
Einband des Evangeliars von Poussay 127
Goldene Rose 281
Griechische Diademe 20
Kaffeekanne 384
Kassette 374
Kasten mit syrischem Kristall 179. 183
St. Kastoraltaraufsatz 167. 169
Kelch von Gourdon 66
Kirchengerät 409
Kreuz 182
Kristallvase 178
Kronen von Guarrazar 69. 70. 72
Leuchter 377. 379
Limogestruhe 180
Marienstatuette von St. Denis 235. 249
Metzer Evangeliar 111. 113
Porphyrvase 178
Potentinusschrein 215
Prümer Antiphonar 106
Psalterium Karls des Kahlen 87
Ptolemäerschale 92
Reichenauer Buchdeckel 125. 126
Reliquiar 80
Reliquiar aus Floreffe 234
Sardonyxkanne 178
Sassanidische Silberschüssel 38
Schale 307
Scheibenreliquiar Heinrichs II. 176
Schmuck 424
Silberfund von Bernay 33. 34
Silberfund von Boscoreale 31. 32
Silbernes Schiff 343
Silberrelief 104
Tafelaufsatz von Jamnitzer 319
Tragaltar der Sammlung Martin le Roi 193
Tragaltar 132
Triptychon 217
Weihwassergefäß 179
Pas-de-Calais. Fibeln 67
Perm. Persische Silberfunde 37
Perugia. Kelch 276. 279
Pest. Krone des Konstantin Monomachus 100

Krone des heiligen Stephan 101
Peterhof. Spiegel 378
Petersburg. Fibel 16. 17
Fibel von Kertsch 59
Fibel von Mithridates 59
Fibel von Ouvaroff 59
Fibel von Tschernigow 59
Flasche 399
Krone von Novo Tscherkask 16
Kanne 387. 391
Sassanidische Silberkanne 38. 39
Schmuckstücke von Kul-Oba 19
Schmuck 423
Services 384. 390. 392
Sibirische Funde 15
Silberne Tafelaufsätze 377. 378. 379
Silberrelief 363
Suppenschüsseln 378
Tafelservice 378. 380. 381. 386
Terrinen 383. 384
Toilettenservice 378
Vase von Nicopol 23. 24
Wasserbehälter 403
Petershausen. Antependium 121
Petrianecz a. d. Drau. Goldschatz 60
Petrossa. Goldfund 49—52
Pistoia. Jakobusaltar 282—285
Pommersfelden. Buchdeckel 131
Popen i. Kurland. Kanne 316
Potsdam. Taufschüssel 405. 407
Pouan. Schwerter 63. 64
Poussay. Evangeliar 127
Pousset. Kodexrückseite 162
Pritzwalk. Silberfund 427. 434
Prüm. Antiphonar 106
Kasten Ottos I. 106
Puszta-Bakod. Goldfund 60

Q.

Quedlinburg. Kanne und Stab 106. 107
Prümer Kasten Ottos I. 106
Reliquienkästen 173. 174
Quern i. Schleswig. Antependium 172
Buchdeckel 172

R.

Rapperswil. Pokal 327
Ravenna. Panzerstück des Odoaker 67. 68
Silberkreuz 36. 37
Regensburg. Kasten mit Silberbeschlag 179
Silberpokal 305
Reichenau. Egbertpsalter 107
Reliquiar in antikem Charakter 120
Reliquiare 239
Sakramentar 112
Reims. Kelch von St. Remi 182
Reliquiar 182
Reiningen i. E. Romanisches Reliquiar 125
Reutlingen. Traubenpokal 306. 307
Rhynern. Reginaschrein 245. 246
Ribeauville. Trinkbecher 324
Riga. Humpen 317
Georgstatuette 316
Kanne der Schwarzhäupter 315. 316
Prunkschüssel 317
Tafelaufsätze 316. 317
Rom. Kreuz 97
Sibirische Patene 37
Rosenburg i. Dänemark. Silbermöbel 398
Rostock. Kelch 256
Rouen. Armreliquiar 182
Kreuz 181
Rouores. Kreuz 182

S.

Sainghin. Triptychon 231
Saint-Benoit-sur-Loire. Reliquiar 80
Saint-Bonnet-Avalouze. Reliquiar 80
Sainte-Sabine. Gräberfund 66
Salzburg. Silberkelch 177
Santa Eufemia in Kalabrien. Diadem 21
Schlesischer Plättchenschmuck 443. 444
Schorndorf. Schiffspokal 343
Schwerin. Kanne 314. 315
Sevilla. Altärchen 238
Siegburg. Annoschrein 205. 207
Benignusschrein 210
Fredericustragaltar 197
Gregoriusaltar 198
Honoratusschrein 210
Mauritiustragaltar 192. 193. 194
Reliquiar 171
Sarkophag des heiligen Mauritius und des heiligen Innocentius 208. 209
Siena. Kelch 276
Sigmaringen. Emailscheiben 217
Grubenschmelzkasten 176
Kelch und Patene 237. 238

Silos. Kelch 259
Soest. Kelch 256. 260
Patroklusschrein 244. 246
Soissons. Reliquiar 325
Stavelot. Altaraufsatz 215
Remaklusschrein 228
Tragaltar 219
Triptychon 218
Stockholm. Pokal 390
Tafelaufsätze 317
Strälen. Monstranz 255
Stralsund. Fund von Hiddensoe 81. 83
Stuttgart. Löwenpokal 346
Pokal mit Tieren 346
Zunftpokal 390
Szilágy-Somlyó. Goldfund 59

T.

Tak-i-Bostam. Greifenmuster 47
Tarent. Trinkhorn 22. 23
Zepter 21
Tiefenbronn. Monstranz 253. 256
Torgau. Becher 318
Tournai. Eleutheriusschrein 228
Marienschrein 211
Tressan. Schnalle 57
Trier. Andreastragaltar 108. 109. 111
Andreastriptychon 218
Buchdeckel 144. 155
Buchdeckel aus Quern 172
Filigrankasten 179. 183
Kapsel des Kreuzigungsnagels 108
Monstranz 253
Rauchfaß 259
Reliquientafel 213
St. Trutpert. Silberkreuz 177
Tschernigow. Fibel 59
Tunis. Brasselet 22

U.

Überlingen. Monstranz 255
Upsala. Kunstschrank 352
Trinkbecher 324
Utrecht. Reliquienkästchen 80

V.

Vafio. Vase 12
Vaihingen. Weinkanne 345
Valenciennes. Silberreliquiar 249
Veere. Silberbecher 361
Velletri. Kreuz 102
Venedig. Bucheinbände 100
Pala d'oro 100. 101
Prachteinband von S. Marco 102. 103. 445
Vase 273
Vettersfelde. Goldfund 17. 19
Visé. Hadelinusschrein 126. 217

W.

Waiblingen. Zunftpokal 390
Waltrop i. W. Monstranz 255
Wattersbach i. Franken. Tragaltar 132
Weimar. Silberschüssel 168
Silber von v. d. Velde 414
Werder. Fund 75
Wien. Becher 263. 304
Centauraufsatz 345
Corvinuspokal 267. 269
Demetriustafel 102
Eilbertustragaltar 190. 191. 193
Gertrudiskreuze 129
Goldfund von Nagy-Szent-Miklos 38. 39. 40
Goldfund von Puszta-Bakod 60
Goldfund von Szilágy-Somlyó 59
Goldschatz von Petrianecz 60
Goldschmuck von Apahida 48
Kaiserkrone (deutsche) 112. 113
Kaiserkrone (Wiener) 359
Kanne 323
Kannen 362
Kassette 415
Kreuz 102
Kuppelreliquiar 200. 201
Laurentiusarm 170
Monstranz von Klosterneuburg 367
Nautilusbecher 360
Pacifikale 367
Pilgerbecher 345
Pokale 264. 327
Portatile 126. 193
Porträtmedaillen 363
Prunkschale 323
Reliquiar 97
Salzfaß Franz' I. 291. 293
Schmelzplatten am Walpurgiskasten 193

Silberkannen 60. 385
Silberpokal 305
Silberreliefs 363
Teeservice 398
Trinkbecher 324
Wiesbaden. Goldbeschlag 44. 45
Schmuck 426
Wilten i. Tirol. Kelch 176
Patene 176. 177. 178
Wismar. Kelch 256
Wittislingen. Goldfund 74. 75. 425. 431
Wolfsheim b. Mainz. Goldbeschlag 44
Würzburg. Kodexrückseiten 131. 132. 163

X.

Xanten. Madonna 249
Monstranz 253
Tragaltar 198. 199
Viktorschrein 195

Z.

Zürich. Winzerpokal 345

Verzeichnis der Künstler.

A.

Adalbert in St. Emmeram 91
Aldegrever 331
Altenstetter, David 358
Arditi, Andrea 278
Aribo in St. Emmeram 91
Arrigo, Piero d' 282
Auguste, Robert Joseph 384

B.

Ballin, Claude 376
Bang, Hieronymus 385
Bang, Theodor 385
Bartolo, Giovanni di 281
Baumann, David 388. 433
Bäumel, Hieron. 433
Baumgartner, Joh. Jak. 388
Baur, Joh. 389
Bayr, Melchior 351
Beauvais, Jacques 371. 376
Behrens, Peter 413. 414. 416. 448. 449
Bella, Stefano della 368
Bérain, Claude 370
Bernward von Hildesheim 138—142
Beumers, C. A. 186. 416
Beutemüller, Hans 354
Biller, Albrecht 396
Biller, Johannes 391. 396. 398
Biller, Ludwig 390. 396
Birckenholtz, P. 339. 433
Birckenhulz, Emil 385
Boffrand 400
Bölmann, Hieronymus 390
Bömmel, Wolf. Hieronymus 388
Boninsegna 274
Bouchardon, Edm. 371
Boullier, Antoine 384
Boureadon, Pierre 370
Bourgnet, Jean 370
Boyvin, René 366
Brosamer, Hans 338
Bry, de 433

C.

Caffieri, Jean Jacques 379
Cahier 385
Caillart, Jacques 369
Carnoy, Aulbin de 366
Castellani 439
Cellini, Benvenuto 290—294
Cenni, Bartolommeo 285
Chancelier 379
Charvel, Paul 383
Chopin 372
Ciampoli, Carlo 368
Collaert, Hans 433
Cornelius 406
Cotte, de 400
Cristofano, Paolo di 284
Cruycen, L. van der 370
Cuvillier 400
Czeschka 415

D.

Damery, J. 371
Danckerts, Cornelis 364
Daudet, Estienne Joseph 370
Decker, Paul 389
Denis, Suger von St. 178
Dhenn, Lorenz 358
Dinglinger, Johann Melchior 391—396
Dirmsheim, Hans 249
Douai, Nikolaus de 235
Drentwett, Abraham 389
Drentwett, Philipp Jakob 396
Dressche, Reinike vam 430
Duflos, Augustin 370
Duhameel, Alart 259
Duisbergh, Konrad 366
Durant, Jean Louis 370
Dutel 373

E.

Eeckhout, Gerbrant van der 364
Eilbertus Coloniensis 169. 193. 196. 197
Eisenhoit, Anton 327—331
Eisler, Kaspar Gottlieb 390
Eligius, Bischof von Noyon 67
Ello 75
Engelbrecht, Mart. 389
Errad, Charles 371
E. S., Meister 259

F.

Falguière, F. 449
Falize Frères 449
Fay 371
Febure, François Le 369
Flindt, Paul 337
Flötner, Peter 336. 351
Fontanien, M. de 372
Forty, Jean François 372
Fouquet, G. 449
Fouquet, Jean 237
Fredericus 197—205. 208. 215

G.

Gaß, Michael 359
Gentzsch, Andreas 387
Geri, Berto di 284
Germain, François 377
Germain, Pierre 377
Germain, Pierre II., genannt Le Romain 379
Germain, Thomas 371. 377. 401
Germain, Thomas François 377. 401
Giardini, Giovanni 368
Giovanni, Francesco di 285
Giovanni, Leonardo di 283. 284
Girardon 376
Godefroid de Claire 182. 215
Göttich 354
Grondoni, Giovanni Batt. 368
Gröninger, Gerhard 331
Gröninger, Heinrich 331
Grosz, Elias 354
Grosz, Kornelius 354
Grosz, Philipp 354
Guien, Jean 370
Gutwein, Antonius 388

H.

Habermann, Franz Xaver 389
Hainhofer, Philipp 352
Hann, Sebastian 360
Hardy 376
Hauer, Georg 386
Heckenauer, Leonhard 388
Heels, Johann 387
Heigle, Johann Erhard 388
Hermeling 414
Hertel, Joh. Georg 389
Hertfelder, Bernardus 388
Hoffleger, Engelbert 256
Hoffmann, T. 322
Hoffmann, Joseph 415. 448. 449
Holbein, Hans 295. 365. 433
Hollar, Wenzel 295
Hongre, Le 376
Hormick, Erasmus 337
Hossauer 404. 405. 406
Hufnagel, Heinrich 249
Huy, Renier de 182

J.

Jacquard, Antoine 369
Jaquin, G. A. 449
Jamnitzer, Abraham 322. 325
Jamnitzer, Albrecht 319 bis 322
Jamnitzer, Barthold 322
Jamnitzer, Christoph 222. 323. 325
Jamnitzer, Hans 322
Jamnitzer, Wenzel 318. 322
Johannes 226
Joubert, Frank 384
Juge, T. Le 370
Juillet 372

K.

Kager 354
Kamyn, Erasmus 337
Kandler, Frederik 402
Kändler, Joh. J. 402
Känischbauer von Hohenried, Johann 367
Keller 376
Kilian, Lukas 385
Kobenhaupt, Georg 309
Koch, B. 304
Kolb, Nikolaus 349. 359
Kornblum, Marx 360
Kosler, Erasmus 337
Krenberger 322

L.

Lader, Oktavianus 388
Laffers, Hans von 297
Lalique 449
Lang, Georg 307
Langenbucher, Achilles 359
Lassen, Jakob 240
Laurentiani, Giacomo 368
Légaré, Gilles 370
Legay 385. 400
Lemoyne 376
Lenker, Christoph 352
Lenker, Elias 311. 349
Leopold, Jos. Friedr. 389
Lerambert 376
Lieberkühn, Christian 396
Loir, Alexis 371
Londe, La 372
Lorrain, Louis Joseph Le 371
Lutma, J. 364

M.

Manaia, Guccio 276
Marco, Giovanni di 281
Maria 370
Marot, Jean 371
Marsy 376
Meckenem, Israhel von 258
Meissonier, Juste Aurel 376
Mendeler 354
Merian, Matheus 387
Mersier, Balthasar Le 369
Michael, Valentin 359
Michelozzo Michelozzi 285
Mignot, Daniel 358. 385. 433
Mondon 370
Monte, Michele del 284
Moreau, P. 371
Mores, Jakob, d. Ä. 351
Morison, Friedrich Jak. 388. 433
Moser, Kolo 415. 449
Mothey 372
Mülich, Hans 432
Münderer, Gottfried 358
Mussard, Jean 370
Mylius, Sebastian 396

N.

Nivelles, Jaquemon de 235
N. S., Meister in Danzig 390

O.

Odiot 385
Oignies, Hugo d' 182. 234
Ognabene, Andrea d' 282
Ognabene, Jacopo d' 282
Olbrich, Joseph M. 413. 414

P.

Pautre, Le 377
Pelgrim 336

Percenet 371
Petito, Ennemond Alexander 372
Petzolt, Hans 326. 327
Picquot, Thomas 369
Pierre, Jean Baptiste 371
Pisa, Gilio von 282
Pollajuolo, Antonio del 285
Pouget 370
Puccio, Andrea di 282
Puccio, Pallino di 282

R.

Reimer, Hans 300
Reimers, Andreas 256
Rehlein, Martin 302
Rentimann, Joh. Konrad 387
Reutlingen, Hans von 251
Ribbenisse, Johannes 317
Ritter, Jeremias 323
Roberday, G. 370
Roesner, Johann 325
Rogerus von Helmershausen 142—162. 197. 426
Roseto, Giacomo 276
Rue, Louis Felix La 372

S.

Salvi, Antonio di 285
Saly, Jacques François 371
Sando, Vira di 276
Sandro, Antonio di, genannt Marcone 291
Saur, Corwinianus 358
Schill 416
Schinkel 404. 405
Schmidt, Friedr. 409
Scoppa, Horatius 368
Seitz, Rud. 410
Seld, Georg 350
Sifridus 171
Silber, Jonas 307
Silling 366
Solis, Virgil 335. 433
Steclin, Jean 249
Stier, W. 406
Stow, Paul 403
Strada, Jakob 318
Straub, Johann 320
Symony, P. 369

T.

Telge 446
Theophilus 159. 161. 426
Toro, J. Bern. 371
Tubi 376

U.

Ullrich, Heinrich 385
Undiho 75

V.

Vanquer, Jean 369
Velde, Henry van de 413. 449
Verdun, Nikolaus von 182
Verrochio, Andrea del 285
Vever 449
Vevert, Jean 369
Vianen, Adam van 364
Vianen, Paul van 362. 363
Vien, Joseph Marie 371
Vieri, Ugolino di 210. 276. 280
Villers, Claude de 373
Vincent, François 377
Vinsac 372
Vos, Johann de 354

W.

Wachsmuth, Jeremias 389
Wallbaum, Matthäus 354. 355. 357
Wechter, Georg 335. 337
Werner, C. 345
Wilhelm 244
Willelmus 181
Willo, Abt von Ebersheim 126
Wolf 433
Wolfers, Ph. 449
Wolvinius 86
Wright, Charles 403
Wuest, Johann Leonhard 389

Z.

Zan, Bernhard 337
Zech, Daniel 386
Zigefried 244
Zulinger, Wolfgang 267
Zündt, Matthias 336

84-B22812

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00642 7708